
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308723 6

A Monsieur Ernmoulier
Vice-Président du Conseil de Préfecture de l'Allier

Hommage amical

Astruc

Moulins, le 7 Août 1906.

LE

DROIT PRIVÉ DU THÉATRE

OU

RAPPORTS DES DIRECTEURS AVEC LES AUTEURS, LES ACTEURS
ET LE PUBLIC

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LE

DROIT PRIVÉ

DU THÉATRE

OU

RAPPORTS DES DIRECTEURS AVEC LES AUTEURS LES ACTEURS ET LE PUBLIC

PAR

Joseph ASTRUC

Avocat à la Cour d'appel
Lauréat de la Faculté de droit de Montpellier
Docteur en droit

« Cuique suum »



PARIS
P.-V. STOCK, ÉDITEUR
(Ancienne Librairie TRESSE ET STOCK)
8, 9, 10, 11, GALERIE DU THÉATRE-FRANÇAIS
PALAIS-ROYAL

M.DCCC.XC.VII


LIBRARY
JAN 18
UNIVERSITY OF

BIBLIOGRAPHIE

Agnel. — *Code manuel des artistes dramatiques.* Paris, 1851, in-12.

Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire. Paris, 1855 à 1896.

Annales de droit commercial français, étranger et international. Paris, 1886 à 1897, in-8°.

Annuaire des artistes. Paris, 1887, in-8°.

Annuaires de l'Association de secours mutuel des artistes dramatiques, Paris. De 1840 à 1896, in-8°.

Annuaires de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Paris. De 1879 à 1896, in-8°.

Bapst Germain. — *Essai sur l'histoire du théâtre.* Paris, 1893, in-4°.

L. Bastide. — *L'Union de Berne de 1886.* Paris, 1890, in-8°.

Edmond Benjamin et Henri Buguet. — *Coulisses de bourse et de théâtre.* Paris, 1882, in-8°.

Lionel Bonnemère. — *Les jeux publics chez les Gaulois.* Paris, 1888, in-8°.

Étienne Bricon. — *Des droits d'auteur dans les rapports internationaux.* Thèse, Paris, 1888, in-8°.

Bulletin de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Paris, de 1883 à 1887, in-8°.

Louis Cattreux. — *Étude sur la propriété des œuvres dramatiques et musicales.* Bruxelles, 1883, in-8°.

E. Clunet. — *Étude sur la Convention de Berne.* Paris, 1887, in-8°.

Ch. Constant. — *Code des théâtres.* Paris, 1876 et 1882, in-8°.

— *La propriété littéraire et artistique.* Brochure. Paris, 1889, in-8°.

Dalloz. — *Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence.*

— *Supplément au répertoire.*

— *Recueil périodique.*

Delalain et Lyon-Caen. — *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique.* Paris, 1889. 2 vol. in-8°. Supplément, Paris,

De Beauchamps.— *Recherches sur les théâtres de la France.* Paris, 1735, in-8°.

Le Droit d'auteur. Organe officiel du bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 1888 à 1897, in-4°, Berne.

G. de Boulloche. — *La propriété intellectuelle.* Paris, 1888, in-8°.

Henry de Fonscolombe. — *Essai sur la propriété littéraire.* Aix, sans date, in-8°.

De Molinari. — *Des théâtres.* Bruxelles, 1861, in-8°.

De Serrigny. — *Droit public et administratif romain, ou Institutions politiques, administratives, économiques et sociales de l'Empire romain du IVe au VIe siècle.* Paris, 1862, 2 vol. in-8°.

Arthur Desjardins. — *Le sifflet au théâtre.* Paris, 1887, in-8°. (Extrait du T. 128 du *Compte rendu des séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, p. 770.

René Doumic. — *Les origines du théâtre contemporain.* Brochure, Paris, 1891, in-8°.

Engagements d'acteurs de Paris et des départements.

La France théâtrale, organe bi-mensuel de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens. Paris, de 1890 à 1893, in-f°.

A. Flourens. — *Commentaire de la loi du 14 juillet 1866.* Thèse, Paris, 1872, in-8°.

Frères Parfaict. — *Histoire du Théâtre français.* Paris, 1735, 7 vol. in-12.

Gastambide. — *Historique et théorie de la propriété des auteurs.* Paris, 1862, in-8°.

Auguste Germain. — *Les dessous du théâtre. Les agences dramatiques et lyriques.* Paris, 1891, in-12.

Giffard. — *La vie au théâtre.* Paris, 1888, in-f°.

Marcel Guay. — *De la répression de la contrefaçon.* Paris, 1877, in-8°.

A. Guichard. — *De la Législation du théâtre.* Thèse, Douai, 1880, in-8°.

H. Hostein. — *La liberté des théâtres.* Paris, 1867, in-8°.

Huard et Mack. — *Répertoire de législation, de Jurisprudence et de doctrine en matière de propriété littéraire.* Paris, 1891, in-8°.

Victor Janlet. — *Étude sur la propriété artistique et littéraire.* Paris, 1886, in-8°.

Lacan et Paulmier. — *Traité de la Législation et de la jurisprudence des théâtres.* Paris, 1853, 2 vol. in-8°.

Lamache. — *Étude historique et juridique sur les spectacles et sur la condition légale des acteurs chez les Romains.* Paris, 1861, in-8° (Brochure extraite du t. XVIII de la *Revue critique de législation et de jurisprudence*).

Jules Lan. — *Mémoires d'un chef de claque.* Paris, 1883, in-8°.

Alphonse Lemonnier. — *Les abus du théâtre.* Paris, 1895, in-8°.

Ch. Lesenne. — *Code des théâtres.* Paris, 1878, in-8°.

N. M. Le Senne. — *Traité des droits d'auteur et d'inventeur.* Paris, 1849, in-8°.

A. Leveau. — *Nos théâtres de 1800 à 1880.* Paris, 1881, in-8°.

Lyon-Caen et Renault. — *Traité de droit commercial.*

Ch. Magnin. — *Les origines du théâtre antique et moderne.* Paris, 1868, in-8°.

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Recueil de lois, décrets, arrêtés, réglements, circulaires se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique. Paris, 1888, in-4°.

Oscar. — *Au Rideau.* Paris, 1875, in-8°.

Le Père Brunoy. — *Le théâtre des Grecs.* Paris, in-4°.

Petit de Julleville. — *Les Comédiens en France au moyen âge.* Paris, 1895, in-8°.

Pétition de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens. Paris, 1893.

Arthur Pougin. — *Question de la liberté des théâtres.* Paris, 1878, in-8°.

Pouillet. — *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation.* Paris, 2e éd., 1894, in-8°.

Renouard. — *Traité des droits d'auteur.* Paris, 1838, 2 vol. in-8°.

Édouard Romberg. — *Étude sur la propriété littéraire et artistique.* Brochure, Paris, 1862, in-8°

Signorino. — *Le collaborateur imposé, étude de propriété littéraire*. Brochure. Paris, 1888, in-8°.

Simonet. — *Traité de la police administrative des théâtres de Paris*. Paris, 1850, in-8°.

Ch. Soldan. — *L'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires*. Paris, 1888, in-8°.

Statuts de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens. Paris, 1890.

Statuts du Syndicat fédératif du spectacle. Paris, 1893.

Statuts de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Paris, 1879.

A. Vaunois. — *De la propriété artistique*. Paris, 1894, in-8°.

Vivien. — *Études administratives*. Paris, 1852, 2 vol. in-8°.

Vivien et Blanc. — *Traité de la Législation des théâtres*. Paris, 1830, in-8°.

Vulpian et Gauthier. — *Code des théâtres*. Paris, 1829, in-18.

INTRODUCTION

Au début d'une étude sur le théâtre et avant d'entrer de plain-pied dans la question, il n'est certainement pas sans intérêt de jeter un regard sur le passé, et de se demander quel a été le sort de cette institution aujourd'hui si répandue, sinon en Grèce, à Rome ou dans l'ancienne France, ce qui a déjà été fait d'une façon très complète par maints et maints auteurs, du moins depuis la Révolution jusqu'à nos jours.

Au moment où le peuple souverain proclamait les immortels principes de 89, deux théâtres seulement se disputaient les faveurs du public : la Comédie-Française et l'Académie royale de musique.

La Comédie-Française existait officiellement depuis la déclaration de Louis XIV, du 25 août 1660, qui, las de subventionner deux théâtres dont son séjour à Versailles ne lui permettait pas de profiter, réunit en une seule les troupes de l'hôtel de Bourgogne et de la rue Mazarine. Les deux troupes ainsi réunies se retirèrent dans la salle de la rue Mazarine, mais elles n'y restèrent pas longtemps. En effet, quelques années après leur établissement dans ce lieu, une ordonnance du lieutenant de police notifia aux comédiens d'avoir à déménager, le

bruit de la foule et des carrosses attirés par les représentations étant une cause de trouble pour les cours du collège Mazarin. Les comédiens ainsi expulsés implorèrent des secours du roi qui resta sourd à leurs prières, et ils finirent par acheter de leurs deniers le Jeu de paume de l'Étoile, dans la rue des Fossés-Saint-Germain, aujourd'hui la rue de l'Ancienne-Comédie. Ce nouveau théâtre coûta 200.000 francs et s'ouvrit le 18 avril 1669, par la représentation de *Phèdre* et du *Médecin malgré lui*, sous le nom de Comédie-Française.

Quant à l'Académie royale de Musique et de Danse, elle eut son origine dans les ballets exécutés à la Cour sous les règnes de Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, et dans les opéras italiens que Mazarin fit représenter en France par des troupes venues spécialement d'Italie. L'opéra, après avoir ainsi acquis droit d'asile en France, ne tarda pas à y devenir national, surtout quand, Lulli en ayant composé, le roi lui accorda sa faveur. Il eut sa consécration officielle, lorsque, après le décès de Molière survenu en 1673, Louis XIV céda gratuitement à Lulli, pour y représenter ses opéras, la salle du Palais-Royal dont Molière jouissait de son vivant. Lulli s'adjoignit alors le concours de Quinault pour la partie littéraire, et celui de Beauchamps pour la partie chorégraphique, et c'est sous cette triple influence que l'Opéra atteignit dès le XVIIe siècle une vogue qui n'a pas été dépassée de nos jours.

A côté de la Comédie et de l'Académie royale, il y avait bien quelques autres troupes, mais, outre que ces troupes ne présentaient qu'un caractère essentiellement transitoire, comme les théâtres de la Foire Saint-Germain et et Saint-Laurent, les comédiens à privilège leur ont fait

toujours une guerre acharnée, qui a empêché leur maintien ou leur prospérité. C'est ainsi que dès 1709, sur les réclamations de la Comédie-Française, un arrêt réduisit les forains aux simples jeux de marionnettes, et que Monet, directeur du théâtre de la Foire, après avoir créé le genre de l'opéra-comique, se vit obligé, pour se soustraire aux persécutions de l'Académie royale, de céder son exploitation pour un prix dérisoire. Ce ne fut qu'en 1793 que le genre de l'opéra-comique fut définitivement et légalement consacré, par la construction d'une salle spéciale, bâtie sur l'emplacement de l'hôtel Choiseul et appelée Opéra-Comique National.

Donc, à l'époque de la Révolution, deux théâtres seulement avaient un privilège et pouvaient s'opposer, ce qu'ils ont toujours fait d'ailleurs scrupuleusement, à la création d'un nouveau spectacle.

Avec la Révolution tout changea : les privilèges étaient incompatibles avec les nouveaux principes de 89, et ces privilèges ne devaient pas plus exister dans le monde littéraire que dans le monde réel.

Sur une pétition rédigée par La Harpe et signée de 27 noms d'écrivains dont les plus connus étaient Beaumarchais, Sedaine, Ducis, J.-M. Chénier, Fabre d'Églantine et Chamfort, l'Assemblée constituante, après une discussion fort intéressante au cours de laquelle l'abbé Maury, Chapelier et Mirabeau prirent la parole, le premier pour combattre le projet, les deux autres pour le soutenir, admit le principe nouveau en conformité avec les idées nouvelles.

Désormais, en vertu de la loi du 12 janvier 1791, tout citoyen put construire un théâtre public et y faire repré-

senter des pièces de tous les genres, à la seule condition de faire une déclaration officielle.

Une pareille législation était de nature à provoquer l'ouverture de nombreuses salles de spectacle : c'est ce qui ne manqua pas de se produire, et, à partir de 1791, Paris vit sortir de son sol une foule de théâtres dont le nombre s'était en 1795 élevé au chiffre relativement considérable de cinquante et un.

Une telle éclosion de théâtres favorisa les mauvais acteurs et les mauvaises pièces; aussi, dès que Napoléon fut arrivé au pouvoir et se fut rendu compte d'un état de choses qui, empirant tous les jours, menaçait l'art dramatique dans son existence, la liberté des théâtres se trouva supprimée par le décret impérial de 1807, consacrant par un privilège huit seulement d'entre eux :

Le Théâtre-Français;
Le Théâtre de l'Impératrice;
L'Opéra;
L'Opéra-Comique;
La Gaîté;
L'Ambigu-Comique;
Les Variétés;
Le Vaudeville.

Napoléon espérait par ce moyen assurer l'éclat et la prospérité aux théâtres qu'il avait munis d'un privilège, et son espoir ne fut pas déçu ; pour compléter sa réforme, il accorda des subventions et des règlements de faveur à certains des théâtres privilégiés; et, par l'effet de cette double innovation, les acteurs étant meilleurs et les

pièces triées sur le volet, l'art théâtral eut un renouveau de splendeur.

Mais le nombre des théâtres maintenus par Napoléon était insuffisant pour une ville aussi peuplée que Paris : c'est ce qui explique les privilèges accordés successivement à de nouvelles entreprises théâtrales, et la réouverture des théâtres suivants :

L'Opéra-Italien ;
Le Cirque-Olympique;
La Porte Saint-Martin ;
Le Gymnase ;
Le Palais-Royal ;
Les Folies-Dramatiques ;
Le Théâtre-Lyrique ;
Les Bouffes-Parisiens ;
Les Nouveautés ;
Le Panorama-Dramatique.

En 1850, le nombre des théâtres autorisés s'était élevé de 8 à 22, et M. Simonet s'exprimait ainsi : « Selon nous, « un trop grand nombre de théâtres serait contraire à la « prospérité de chacun d'eux et conduirait à la décadence « de l'art dramatique. Il nous semble qu'une sage administration ne devrait accorder de nouvelles autorisations « qu'autant qu'elle aurait préalablement reconnu que les « 22 théâtres existant aujourd'hui ne pourraient suffire « aux besoins de la population. »

Les choses en étaient là, lorsque, le 7 janvier 1864, fut de nouveau proclamé le régime de la liberté des théâtres et remise en vigueur presque textuellement la loi du

13 janvier 1791. Voici les motifs du nouveau décret, motifs consignés dans le rapport du ministre des Beaux-Arts à l'Empereur :

« Aucune entrave ne s'opposera plus désormais au « libre développement d'une industrie dont l'influence « sur le mouvement des lettres et des arts peut être si « féconde.

« Tandis que les auteurs et compositeurs vivants pour- « ront trouver des débouchés pour les productions « nouvelles, les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire, « affranchis des lois qui les attachaient exclusivement « aux deux premiers théâtres français, iront, sans « déchoir, honorer les scènes populaires et y porter leur « utile enseignement. De son côté, le gouvernement « restera en possession du droit de soutenir, en les sub- « ventionnant, des établissements de premier ordre, qui « seront pour les autres des exemples à suivre et des « modèles à égaler...

« En permettant à la liberté industrielle, littéraire et « artistique de produire tout le bien qu'on doit en « attendre, on n'a pas à en craindre les abus et les excès. « La société, l'ordre et la morale conservent toutes leurs « garanties, et, loin de désarmer l'administration, le « décret nouveau confirme l'autorité protectrice des lois « actuellement en vigueur. »

A la suite de ce décret, de nouveaux théâtres s'ouvrirent dans Paris, et chaque année en vit éclore une pléiade, si bien qu'à l'heure actuelle, Paris possède plus de salles de spectacle qu'il ne lui en faudrait pour la satisfaction des besoins de ses habitants et de sa population flottante. La conséquence de cet état de choses, c'est

qu'un grand nombre d'entreprises théâtrales, après avoir essayé de se maintenir un certain temps, sont obligées de disparaître, laissant sans occupations ni ressources le nombreux personnel qu'exigeait leur exploitation.

Quoi qu'il en soit, cette multiplicité des théâtres engendre une foule de *rapports privés* soit entre directeurs et auteurs dramatiques, soit entre directeurs et artistes, soit même entre directeurs et public, dont quelques-uns ne sont pas encore parfaitement définis. C'est pourquoi, après avoir tracé à vol d'oiseau l'histoire d'un art qui intéresse aujourd'hui tant d'existences, nous allons essayer de déterminer et de résoudre les questions de droit privé multiples et variées que fait naître l'exploitation des théâtres.

Dans les rapports entre directeurs et auteurs dramatiques, nous nous occuperons du contrat de représentation, en déterminant le plus nettement possible le rôle qu'y joue la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

Dans les rapports entre directeurs et artistes, nous étudierons le contrat d'engagement, en nous attachant à dévoiler la situation inique faite à l'acteur à l'égard de l'administration théâtrale et les réformes qu'il y aurait lieu d'apporter en cette matière pour l'améliorer.

Enfin, dans les rapports entre directeurs et public, nous étudierons le contrat innommé qui naît de l'achat d'un billet de théâtre, et les obligations que ce contrat fait naître à la charge de chacune des parties entre qui il intervient.

Notre travail comprendra donc les trois parties suivantes :

Première partie. — Rapports des directeurs de théâtre avec les auteurs dramatiques.

Deuxième partie. — Rapports des directeurs de théâtre avec les artistes.

Troisième partie. — Rapports des directeurs de théâtre avec le public.

LE

DROIT PRIVÉ DU THÉATRE

PREMIÈRE PARTIE

RAPPORTS DES DIRECTEURS AVEC LES AUTEURS

A la tête de chaque théâtre, se trouvent un ou plusieurs directeurs, chargés d'administrer l'établissement et de passer les traités avec les auteurs et les acteurs, qui leur fourniront les premiers les pièces à représenter, et les seconds les moyens de les interpréter devant le public.

Avant de traiter avec des acteurs, les directeurs se mettent en relations avec les auteurs, car à quoi leur servirait-il d'avoir des interprètes, s'ils n'avaient rien à leur faire interpréter ?

Le contrat qui intervient entre un auteur et un directeur au sujet d'une pièce à représenter porte le nom de contrat de représentation : c'est en lui que se résument toutes les relations des administrations théâtrales avec les auteurs dramatiques, et c'est son étude que nous allons poursuivre dans les trois chapitres suivants.

CHAPITRE I

GÉNÉRALITÉS

Avant d'aborder l'étude du contrat de représentation, il est bon de connaître la situation juridique des personnes entre qui il va être conclu. Il est bon aussi de savoir la protection accordée, tant en France qu'à l'étranger, à ce droit de représentation, au sujet duquel intervient le contrat dont nous nous sommes proposé l'étude. Il importe aussi d'être fixé sur le rôle de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

D'où la division suivante :

Section I. — Directeurs de théâtre.
— II. — Auteurs et collaborateurs.
— III. — Du droit de représentation en France et à l'étranger.
— IV. — Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

SECTION I

DIRECTEURS DE THÉATRE

1. — *Caractère commercial de leurs opérations et conséquences juridiques.* — Les directeurs de théâtre sont de véritables commerçants, aux termes de l'art. 632 du Code de Commerce qui range parmi les actes commerciaux toute entreprise de spectacles publics, et, à ce titre, ils encourent toutes les conséquences de la commercialité.

Ils sont d'abord justiciables des Tribunaux de Commerce, et toutes les actions intentées contre eux à raison de l'administration théâtrale peuvent être portées devant cette juridiction.

Ils sont ensuite tenus, outre les livres particuliers destinés à faciliter l'exploitation de leur industrie, tels que livres de caisse, des engagements d'acteurs, de comptes avec les auteurs, des représentations quotidiennes, etc..., de tenir les livres que la la loi impose à tout commerçant : *le livre journal*, qui doit contenir la relation des opérations accomplies chaque jour et la situation pécuniaire ; *le copie de lettres*, qui reproduit les lettres et télégrammes ; *l'inventaire*, qui fixe la situation commerciale de chaque année.

Ces livres ont la force probante ordinaire des livres de commerce obligatoires. Dans les rapports du directeur avec des non-commerçants, s'ils sont régulièrement tenus, ils ne font pas preuve complète de leur contenu quand ils sont invoqués contre ces non-commerçants : ils fournissent seulement un commencement de preuve que le juge peut compléter par le serment supplétoire. Même irrégulièrement tenus, ils constituent pour le non-commerçant, contre le directeur qui les a rédigés, preuve complète de toutes mentions qu'ils contiennent. Dans les rap-

ports du directeur avec d'autres commerçants, les livres obligatoires ont une force probante considérable puisque les constatations qu'ils contiennent sont réputées vraies à l'égard de l'adversaire à moins que celui-ci ne prouve que les livres sont irrégulièrement tenus ou contiennent des énonciations contraires à la vérité. Dans ce dernier cas, le directeur est coupable d'un faux en écriture de commerce, puni des mêmes peines que le faux en écriture authentique, c'est-à-dire des travaux forcés à temps.

En raison de leur qualité de commerçants, les directeurs de théâtre sont, en outre, tenus, en vertu des art. 65 à 70 du C. de Com., à une certaine publicité à l'occasion de leur mariage et des changements d'état qui peuvent survenir au cours de celui-ci.

Pour ce qui est du mariage, les formalités varient selon que le directeur avait cette qualité avant son mariage ou qu'il l'a acquise depuis. Dans le premier cas, la loi charge le notaire qui a reçu le contrat de mariage de déposer, dans le mois du contrat et avant la célébration du mariage, aux greffes et aux chambres des avoués et des notaires, des extraits du contrat de mariage contenant l'indication du régime adopté. Faute par le notaire de faire ce dépôt, il est passible d'une amende de 20 fr., et, s'il y a collusion, il peut être destitué et déclaré responsable envers les créanciers. Dans le second cas, c'est le directeur lui-même qui doit remplir les formalités de publicité ci-dessus, s'il est marié sous le régime dotal, sous celui de la séparation de biens, sous un régime sans communauté ou même sous un régime restrictif de communauté[1] ; s'il est marié sous un autre régime, la loi n'impose aucune publicité au directeur, car, avec la communauté légale ou un régime extensif de celle-ci, la publicité n'intéresse que le directeur, qui, s'il ne la fait pas, en supportera

1. V. Lyon-Caen et Renault, *Traité de droit commercial*, t. I, p. 295, n° 318.

seul les conséquences. La sanction du défaut de publicité pour le directeur dans le cas où il est tenu de la faire est purement éventuelle : s'il tombe en faillite il peut être condamné comme banqueroutier simple; en outre, il ne peut pas opposer aux tiers induits en erreur par le défaut de publicité les clauses restrictives de la communauté dont l'application diminuerait leurs droits[1].

En ce qui concerne les changements d'état, tels que séparation de biens, de corps ou divorce, ils doivent être également rendus publics. Au cas de séparation de biens, l'art. 65 du C. de Comm. exige à la fois la publicité de la demande par affiches et insertions, et du jugement, par les mêmes moyens, et, en outre, par la lecture de ce jugement à l'audience publique du Tribunal de commerce. Au cas de séparation de corps, le jugement doit être seul rendu public par la lecture à l'audience publique et les autres formalités. Au cas de divorce, la loi du 18 avril 1886 soumet à la publicité par extraits le jugement ou l'arrêt qui prononce le divorce, mais les formalités sont les mêmes, qu'il s'agisse de commerçants ou de non-commerçants. Cette loi ne fait donc pas la distinction que le C. de Comm. établit pour les séparations de biens et de corps.

Le directeur de théâtre, en raison du caractère commercial de ses opérations, voit les actes qu'il contracte atteints par la présomption de commercialité : dans le doute, tous ses actes sont réputés commerciaux, à moins qu'il ne fasse tomber cette présomption en établissant le caractère civil de l'acte douteux. L'art. 638, § 2, du C. de Comm., qui pose la règle ci-dessus, ne parle, il est vrai, que des billets quand il s'exprime en ces termes : « les billets souscrits par un commerçant seront censés

1. V. Lyon-Caen et Renault, *Traité de droit commercial*, p. 296, t. I.

faits pour son commerce quand une autre cause n'y sera pas exprimée », mais on admet généralement aujourd'hui, que la loi a statué seulement *de eo quod plerumque fit*, et que la présomption de commercialité subsiste, qu'il s'agisse d'un billet, d'un acte authentique, d'un acte sous-seing privé et même d'un simple engagement verbal.

Une autre conséquence de la commercialité pour le directeur de théâtre, c'est qu'au cas de cessation de paiements il est en état de faillite, ce qui entraîne les conséquences suivantes : il est immédiatement déssaisi de l'administration de tous ses biens, afin de ne pouvoir pas nuire dans l'avenir à ses créanciers ; les poursuites individuelles sont suspendues pour faire place à l'action du syndic qui agit dans l'intérêt commun de tous les créanciers; les actes accomplis par le directeur en faillite pendant une certaine période antérieure au jugement déclaratif, nommée période suspecte, peuvent être annulés ; enfin, sa conduite est appréciée avec une certaine sévérité : s'il a commis des fraudes destinées à dissimuler son actif ou à augmenter son passif, il est banqueroutier frauduleux et passible des travaux forcés à temps; s'il a commis des fautes moins graves, il peut être déclaré banqueroutier simple et puni d'un mois à deux ans de prison ; enfin, s'il n'a commis aucune fraude, il est simplement failli et atteint des déchéances et incapacités qu'entraîne la faillite.

Le directeur failli perd ses droits politiques et électoraux ; il ne peut pas être juré; il ne peut pas être témoin instrumentaire dans un acte notarié, sauf dans un testament ; il n'est ni électeur ni éligible aux juridictions commerciales; il ne peut être ni agent de change, ni courtier de marchandises ; il ne peut pas se présenter à la Bourse, et sa signature n'est pas admise à l'escompte de la Banque de France ; enfin il ne peut porter

les insignes ni exercer les privilèges de la Légion d'honneur, de la médaille militaire ou d'un ordre étranger. Mais, toutes les incapacités étant de droit étroit, le directeur failli reste investi de tous les autres droits qui ne lui sont pas enlevés par la loi et il peut recouvrer par la réhabilitation ceux que la faillite lui a fait perdre.

Étant commerçant, le directeur de théâtre, s'il a des dettes, en doit l'intérêt au 6 0/0, s'il n'y a pas de taux stipulé, et au taux porté dans la convention, quelque élevé qu'il soit, s'il en a été convenu un, la loi du 12 janvier 1886 ayant fixé en matière commerciale le taux légal au 6 0/0, et admis la liberté du taux conventionnel.

Les directeurs de théâtre doivent aussi payer patente. Mais ce n'est pas là une conséquence stricte de la commercialité puisque, en fait, certains commerçants peuvent y échapper (V. Cass. Ch. cr., 17 mars 1866, D. P. 66-1-511). D'un autre côté, toute personne exerçant une profession est soumise à la patente bien qu'elle ne soit pas commerçante, ainsi les médecins, et bien que son état lui interdise de faire le commerce, ce qui est le cas des notaires, avoués, huissiers, etc...

Une conséquence plus importante du caractère commercial que revêtent les opérations des directeurs de théâtre, c'est que les sociétés qu'ils forment pour l'exploitation d'une entreprise de spectacles sont des sociétés commerciales. L'exploitation d'un théâtre entraînant beaucoup de frais, il peut arriver que les ressources d'une seule personne soient insuffisantes : dans ce cas, on aura recours à une société dans laquelle tous les associés apporteront des capitaux, ou dans laquelle les uns apporteront leurs capitaux et les autres leurs connaissances spéciales seulement. On se trouvera, selon les cas, en présence d'une société en nom collectif, d'une société en commandite ou d'une

société anonyme. Ces trois formes de sociétés sont possibles au même degré pour l'exploitation d'un théâtre et sont de nature à se produire souvent en pratique, car, d'une part, les entreprises théâtrales ne sont plus soumises qu'à une simple déclaration officielle et, d'autre part, les sociétés commerciales se forment sans autorisation spéciale de l'État, du moment où les conditions exigées par les lois des 24 juillet 1867 et 1er août 1893 se trouvent remplies.

On se demande si l'on pourrait former pour l'exploitation d'un théâtre une simple association en participation, dans les termes des art. 47 et s. du C. de Com. L'intérêt de la question c'est que ces associations peuvent être établies par la preuve testimoniale, et ne sont pas soumises aux formalités de publicité prescrites pour les autres sociétés.

Notre but n'est pas de reprendre ici la controverse sur le caractère distinctif de l'association en participation ; qu'il nous suffise de dire, pour la clarté de ce qui va suivre, que l'opinion généralement admise aujourd'hui, opinion consacrée par la jurisprudence, admet que le caractère distinctif de cette association est, non d'avoir une durée très brève et de ne concerner qu'une ou plusieurs opérations déterminées, mais d'être une société occulte, de ne pas exister pour les tiers, qui n'auront, par suite, d'autres créanciers ou d'autres débiteurs que celui ou ceux des associés qui seront intervenus au contrat ; M. Troplong nous paraît avoir parfaitement saisi le caractère de ces sociétés, quand il admet que l'association en participation « est toujours essentiellement occulte, qu'elle ne crée pas de patrimoine social, pas d'action simultanée, pas de corps moral, qu'elle n'a ni raison sociale, ni siège, ni signature sociale. » (Troplong, *Sociétés civiles et comm.*, t. I, n° 449.)

Dans ces conditions, on ne voit pas pourquoi une association

en participation ne serait pas possible pour l'exploitation d'un théâtre. Il est vrai que MM. Lacau et Paulmier admettent qu'une société de cette nature n'est pas possible, et qu'un jugement du Tribunal de la Seine du 19 janvier 1841 adopte leur manière de voir, mais ces solutions sont le résultat de la conception que l'on avait à cette époque de l'association en participation, que l'on considérait comme une société de courte durée et relative à quelques opérations commerciales seulement, notion que la jurisprudence repousse aujourd'hui.

On admet d'ailleurs, à l'heure actuelle, l'association en participation entre un éditeur et un ou plusieurs de ses confrères pour la publication d'un ouvrage important, à la condition que les pertes et profits seront répartis proportionnellement aux apports, mais que le nom seul de l'éditeur principal figurera sur la publication. On l'admet aussi entre l'adjudicataire d'un octroi, qui, n'ayant pas la somme nécessaire pour payer le prix de l'adjudication, s'adresse à des capitalistes qui participent aux pertes et bénéfices de l'opération, mais qui n'ont aucun rapport avec la ville. L'hypothèse d'un directeur de théâtre qui s'adjoint un ou plusieurs associés bailleurs de fonds est une hypothèse identiquement analogue; aussi nous concluons, contrairement à l'avis de MM. Lacau et Paulmier, que l'association en participation est possible pour l'exploitation d'un théâtre.

Dans les associations de cette nature, les créanciers et les débiteurs de l'administration théâtrale ne connaissent pas les bailleurs de fonds, et ne peuvent pas les poursuivre, pas plus qu'ils ne peuvent être poursuivis par eux. Ce n'est que dans quelques cas exceptionnels que les associés en participation pourront être atteints : les créanciers de l'administration théâtrale auront d'abord l'exercice de l'action de l'art. 1166 et pourront poursuivre les associés au nom du directeur; ils auront

aussi une action directe, dans le cas où les associés se seront engagés conjointement avec le directeur, et dans celui où, par l'ensemble de leur conduite, ils auraient donné lieu aux tiers de compter sur leur responsabilité personnelle.

En résumé, toutes les sociétés commerciales peuvent intervenir à propos d'une entreprise théâtrale. De ce que les sociétés formées dans ce but sont commerciales, il résulte que les contestations auxquelles elles donnent lieu sont de la compétence des Tribunaux de commerce, que ces sociétés peuvent être déclarées en faillite et qu'elles constituent, à l'exception des associations en participation, des personnes morales, privilège contesté encore aujourd'hui aux sociétés civiles en nom collectif ou en commandite par intérêts, puisque la loi du 1er août 1893 n'a reconnu la qualité de personnes morales qu'aux sociétés civiles par actions.

La dernière conséquence pour le directeur de la qualité de commerçant qui lui est conférée par la loi, c'est d'être électeur et éligible aux Tribunaux et aux Chambres de commerce, en vertu des art. 618 et 620 du C. de Com., modifiés par le décret du 22 janvier 1872 et par la loi du 8 décembre 1883.

Avant la loi du 22 juillet 1867, la commercialité d'une dette entraînait le droit d'en obtenir le paiement au moyen de la contrainte par corps. Aujourd'hui, cette loi ayant aboli la contrainte par corps en matière civile et commerciale, les créanciers des directeurs ne peuvent plus poursuivre le recouvrement de leurs créances que par les voies ordinaires : saisie-arrêt, saisie-exécution et saisie immobilière selon qu'il s'agit de saisir une somme d'argent, des objet mobiliers ou des immeubles. Notons à ce propos que le matériel d'exploitation d'un théâtre, lustres, banquettes, décors, costumes, machines, sont des immeubles par destination, et ne peuvent être saisis

que par voie de saisie immobilière et en même temps que l'immeuble dont ils sont une dépendance. C'est ce qui résulte d'un arrêt de la Cour de Paris du 9 janvier 1841, rapporté dans le journal *Le Droit* du 10 janvier, qui décide que, lorsque le directeur d'un théâtre en est propriétaire, et qu'une saisie a été pratiquée sur son immeuble par un créancier hypothécaire, les créanciers chirographaires ne peuvent pas demander que le lustre, les décors, les banquettes et autres objets, meubles de leur nature mais devenus immeubles par destination, soient distraits de la saisie comme objets mobiliers.

Telles sont les conséquences que fait encourir à un directeur de théâtre sa qualité de commerçant. Demandons-nous maintenant, avant de terminer ces notions générales sur les directeurs, quelle est la capacité requise pour ces fonctions et quel en est le mode de nomination.

II. — *Capacité requise.* — Aux termes de l'art. 1 du décret impérial du 6 janvier 1864, « tout individu peut faire construire et exploiter un théâtre, à la charge de faire... ». Tout individu, dit la loi : par conséquent, il n'y a pas lieu de distinguer selon qu'il s'agit d'un Français ou d'un étranger, et selon que l'étranger est ou non autorisé à domicile, le droit de faire le commerce en France n'étant pas un de ces droits exclusivement réservés aux citoyens français, mais plutôt un droit commun à tous les habitants des nations civilisées. Il n'y a pas à distinguer non plus selon qu'il s'agit d'un majeur ou d'un mineur, d'un homme ou d'une femme : c'est ainsi que Mme Sarah Bernhardt est directrice du théâtre de la Renaissance.

Mais, en ce qui concerne les mineurs et les femmes mariées, il faut tenir compte des règles établies par le C. de Com., règles

dont la conséquence est que les mineurs et les femmes mariées ne peuvent être à la tête d'une entreprise théâtrale que s'ils ont été habilités à faire le commerce.

C'est ainsi que le mineur ne pourra devenir directeur d'un théâtre que s'il réunit les conditions suivantes :

1° L'émancipation ;

2° L'âge de 18 ans, au cas où l'émancipation lui aurait été conférée avant cet âge ;

3° L'autorisation expresse et écrite de faire le commerce émanant de son père, à défaut de celui-ci de sa mère, et à défaut de cette dernière du conseil de famille dont l'autorisation doit être homologuée par le Tribunal civil ;

4° La publicité de l'autorisation par sa transcription sur un registre spécial tenu au greffe du Tribunal de commerce et par son affichage en extrait dans l'auditoire du Tribunal.

Quant à la femme, si elle n'est pas mariée, elle peut devenir directrice d'un théâtre tout aussi bien qu'un homme : le sexe n'est pas pour elle, en cette matière, une cause d'incapacité. Toutefois, comme directeur de théâtre, elle a des prérogatives moins grandes qu'un homme qui occuperait ces mêmes fonctions : c'est ainsi qu'elle n'est ni électeur ni éligible aux Tribunaux et aux Chambres de commerce, car elle n'a pas l'exercice des droits politiques dont ces droits sont la conséquence, et que, par mesure d'ordre, elle n'est pas admise dans les Bourses de commerce.

Mais les femmes, qui en tant que filles ou veuves majeures ne sont atteintes d'aucune incapacité, deviennent, quand elles sont mariées, incapables de faire le commerce et, par suite, de diriger une entreprise théâtrale. Toutefois, cette incapacité n'est que relative et peut disparaître grâce à l'autorisation du mari à sa femme de se livrer au commerce en général ou

spécialement de prendre la direction d'un théâtre. Cette autorisation, qui doit être expresse et écrite pour le mineur, peut être, pour la femme, simplement tacite, et résulter par exemple du fait par la femme de se trouver à la tête d'une entreprise de spectacles au vu et au su de son mari.

Pour que cette étude sur la capacité soit complète, il faut se demander si les incapables autres que les mineurs et les femmes mariées, c'est-à-dire les interdits et les individus pourvus d'un conseil judiciaire, peuvent devenir directeurs de théâtre, soit de plano, soit moyennant habilition.

En ce qui concerne les interdits judiciaires pourvus d'un tuteur, il est certain qu'étant obligés de gérer leur patrimoine, ils ne peuvent pas devenir directeurs d'un théâtre, et que leur tuteur ne peut pas le devenir en leur nom, notre législation n'admettant pas qu'un individu puisse faire le commerce comme mandataire légal d'un autre; il en est de même, en principe, pour les interdits légaux, qui perdent, pendant la durée de leur peine, l'exercice des droits civils; mais il faut tenir compte toutefois, en cette matière, des lois des 30 et 31 mars 1854, du 25 mai 1873 et du 27 mai 1885, qui permettent au gouvernement d'accorder aux condamnés aux travaux forcés, aux déportés et aux relégués, l'exercice, dans le lieu où s'accomplit leur peine, de tout ou partie des droits civils dont ils avaient été privés par l'effet de leur condamnation. Par application de ces lois, un condamné qui aura obtenu du gouvernement l'autorisation de faire le commerce pourra, dans le lieu de sa peine, se mettre à la tête d'une entreprise théâtrale.

Quant aux prodigues et aux faibles d'esprit, on admet qu'ils ne peuvent obtenir une autorisation générale de faire le commerce, car ils auraient là un moyen d'éluder l'incapacité dont la Justice les a frappés et de s'obliger en dehors des cas limitati-

vement prévus par la loi. Ils ne pourront donc pas devenir directeurs d'un théâtre tant qu'ils seront pourvus d'un conseil judiciaire.

III. — *Mode de nomination des directeurs.* — Reste à déterminer comment sont nommés les directeurs de théâtre quand il y a société ou quand il s'agit de théâtres subventionnés, car la question ne se pose pas quand un individu fonde un théâtre sans l'intervention d'aucune autre personne ou de l'autorité. Dans ce cas, ou bien il garde lui-même la direction du théâtre, ou bien il la confie à un spécialiste; mais dans l'une et l'autre hypothèses, la solution ne présente pas de difficultés.

1. *Nomination des directeurs quand le théâtre est exploité par une société.* — Nous avons vu que des sociétés peuvent se former pour l'exploitation d'un théâtre et, en pratique, il en est souvent ainsi. Ces sociétés peuvent être des sociétés en nom collectif, en commandite simple, des sociétés par actions ou des associations en participation.

S'agit-il d'une société en nom collectif, si les associés sont peu nombreux, deux ou trois, ils peuvent diriger de concert; mais si leur nombre est plus grand, et ceci est une observation générale, il est préférable pour eux de s'entendre et de confier la direction à l'un d'eux, car s'ils géraient tous concurremment, ils seraient sans cesse en désaccord sur les divers points de l'exploitation. Déjà, quand il y a seulement deux directeurs, il n'est pas rare de les voir se séparer au bout de peu de temps pour n'avoir pas pu s'entendre, et nous en avons eu un exemple frappant dans l'association Antoine-Ginisty qui a été rompue après 18 jours d'existence. Donc, dans le cas de société en nom collectif, les associés agiront sagement en confiant la gestion à l'un d'eux, qui gérera et administrera sous la surveillance des autres associés.

La société est-elle en commandite, la direction reviendra au commandité, et, s'il y en a plusieurs, à celui d'entre eux que les autres reconnaîtront le plus apte à occuper cette place : il gérera sous la surveillance et le contrôle des autres. Quant aux commanditaires, ils resteront étrangers à la nomination du directeur, leur rôle étant de fournir des fonds et non d'administrer. Disons en passant que la commandite est la forme de société la plus usitée en matière d'exploitation théâtrale.

On peut se trouver aussi en présence d'une société par actions. Si la société en question est une société en commandite par actions, la direction revient à l'un des commandités qui administre sous le contrôle d'un conseil de surveillance nommé par l'assemblée générale des commanditaires, et sous la surveillance de cette même assemblée. Si la société par actions est une société anonyme, l'assemblée générale des actionnaires désigne un conseil d'administration et un directeur; si elle ne désigne que le conseil d'administration, celui-ci nomme le directeur. Le directeur, qu'il soit nommé de l'une ou de l'autre façon, administre sous le contrôle du conseil d'administration, des commissaires de surveillance nommés tous les ans par l'assemblée générale des actionnaires, et de cette assemblée générale elle-même.

Enfin, la société formée pour l'exploitation d'un théâtre peut être une association en participation. Dans ce cas, il n'y a pas précisément société, puisque le caractère de cette association est d'être inconnue des tiers. Aussi le directeur du théâtre est celui qui a cette qualité à l'égard du public et dont le nom est garant de connaissances spéciales ; les personnes qu'il s'adjoint pour lui fournir des fonds n'ont d'autre rôle que d'être associées dans les pertes et dans les profits.

2. *Nomination des directeurs dans les théâtres subvention-*

nés. — Dans les théâtres subventionnés, la nomination du directeur est soumise à des règles spéciales. A Paris, on compte quatre théâtres nationaux :

L'Opéra dont la subvention est de.........	800.000 fr.
L'Opéra-Comique........................	300.000
La Comédie Française..................	240.000
L'Odéon...............................	100.000

De ces quatre théâtres, trois, l'Opéra, l'Opéra-Comique et l'Odéon ont leur directeur nommé par le Président de la République sur la présentation du ministre des Beaux-Arts. Ces directeurs sont des commerçants ordinaires, qui, en retour de la subvention accordée, doivent observer un cahier des charges mais qui poursuivent l'exploitation à leurs risques et périls. Ce qui les distingue des directeurs de théâtre ordinaire, c'est qu'ils sont nommés par le Ministre des Beaux-Arts, qu'ils acceptent un cahier des charges et que leurs fonctions ne cessent que par leur démission officiellement acceptée ou leur destitution. Quant à la Comédie Française, elle a une organisation qui lui est propre. Elle est dirigée par un administrateur, nommé par le Ministre des Beaux-Arts ; cet administrateur est un véritable fonctionnaire de l'État, et n'est jamais tenu pécuniairement si l'entreprise périclite. Il reçoit de l'État un traitement annuel de 30.000 fr. et une indemnité pour frais de service dont la quotité est fixée par arrêté du Ministre des Beaux-Arts. Il a en outre une part dans les bénéfices du théâtre [1].

En province, chaque grande ville possède un ou plusieurs théâtres subventionnés ou municipaux. Il en est ainsi à Lyon, Marseille, Bordeaux, Toulouse, Montpellier, etc.... Les direc-

1. Décret du 20 octobre 1885 fixant le traitement de l'administrateur général de la Comédie Française.

teurs de ces théâtres sont nommés par le Conseil municipal qui leur impose un cahier des charges. Mais tandis qu'à Paris, les fonds de la subvention sont fournis par l'État et votés par les Chambres, en province ils sont fournis par la Ville et votés par le Conseil municipal.

Les fonds de la subvention ne sont votés que pour une année mais l'allocation de ces fonds est une obligation assumée par l'État ou la Ville à laquelle correspondent d'autres obligations assumées par le directeur, celles résultant du cahier des charges. Par suite, si la subvention était refusée soit par les Chambres, soit par le Conseil municipal les directeurs se trouveraient en vertu même du cahier des charges dégagés des obligations que ce cahier leur impose.

SECTION II

AUTEURS ET COLLABORATEURS DRAMATIQUES

1. — *Auteurs.* — Le directeur de théâtre, une fois à la tête de son exploitation, devra se mettre en quête de pièces à représenter, et pour cela il s'abouchera avec les auteurs dramatiques.

Déterminons ce qu'il faut entendre par là.

L'auteur dramatique est celui qui met au jour une pièce de théâtre, dont il assume la responsabilité en y attachant son nom. Il peut arriver que celui qui se donne comme auteur n'ait pas écrit lui-même l'œuvre en question, qu'il l'ait acheté d'un obscur travailleur; il n'en est pas moins auteur pour cela, car le véritable écrivain a perdu tout droit de propriété sur son œuvre par la cession rétribuée qu'il en a faite.

Il peut se faire que l'auteur dramatique soit mineur ou incapable lors de la composition d'une œuvre ; c'est ainsi que Corneille faisait représenter à l'âge de 19 ans une tragédie intitulée *Mélite* par laquelle il se révéla au public. Quels sont, dans ce cas, les droits du père, du tuteur ou du mari, à l'égard de son fils, de son pupille ou de sa femme auteur dramatique? Il est certain que le fait par ces incapables de produire des pièces de théâtre n'influe en rien sur leur capacité ordinaire, aussi faut-il admettre que le protecteur légal de l'incapable pourra s'opposer à ce que celui-ci fasse représenter son ouvrage, s'il croit qu'il doive en résulter pour lui un inconvénient pécuniaire ou simplement moral. Mais en revanche, l'incapable, étant seul propriétaire de son travail, ne pourra pas, s'il s'y refuse, être obligé par son protecteur légal à faire représenter l'œuvre dont il est l'auteur. Il faut remarquer toutefois en ce qui concerne la femme mariée que le refus du mari pourra être déféré à la justice qui statuera en chambre du Conseil après avoir entendu le mari.

II. — *Collaborateurs.* — Il peut se faire aussi qu'une œuvre dramatique soit l'œuvre de deux ou plusieurs auteurs qui ont mis en commun dans ce but leurs moyens et leur intelligence. On dit dans ce cas qu'il y a collaboration. La collaboration a pris de nos jours une importance exceptionnelle. C'est ainsi que, parmi les pièces les plus récentes, *Manon Roland* est due à la collaboration de MM. Émile Bergerat et Sainte-Croix ; *La Biche au Bois*, à celle de MM. Cogniard frères et Blum et Toché ; *Le Papa de Francine*, à celle de MM. J. Cottens et P. Gavault...

Mais le genre qui se prête surtout à la collaboration consiste dans les revues de fin d'année, qui font le succès des cafés-concerts et même de quelques petites scènes théâtrales, et qui

sont quelquefois l'œuvre commune de trois ou quatre auteurs dramatiques.

La collaboration peut être habituelle ou accidentelle.

Elle est habituelle, quand deux auteurs s'associent pour produire des œuvres dramatiques et forment une association qui présente une certaine durée. Il en a été ainsi pour Erckmann-Chatrian, Meilhac et Halévy, Blum et Toché, Blondeau et Monréal...

Elle est accidentelle quand un auteur ne prend de collaborateur que pour certaines de ses pièces, ou quand il change de collaborateur à chaque nouvelle production. C'est ainsi que les pièces de Dumas, de Labiche et d'Augier, qui ont été faites en collaboration, ont chacune un collaborateur différent.

Mais que la collaboration soit habituelle ou accidentelle, les effets qu'elle produit sont les mêmes, car, pour les déterminer, on n'envisage jamais qu'une pièce à la fois. Chaque collaborateur est auteur et a des droits égaux à ceux de ses co-auteurs : il peut donc exiger que son nom figure sur l'affiche et réclamer une partie proportionnelle des droits produits par la représentation de l'œuvre commune. Au cas où ses co-auteurs refuseraient de lui reconnaître ces droits, ce serait aux Tribunaux à les lui confirmer ; ce sera aussi les Tribunaux qui seront appelés au cas de désaccord à décider si l'œuvre doit être représentée, ou s'il vaut mieux attendre, l'œuvre étant encore trop imparfaite ou le moment dangereux et inopportun (J. Pouillet, *Propriété littéraire et artistique*, p. 134. — Gastambide, *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, p. 135 et 252).

La collaboration est donc d'ordinaire le concours de deux ou plusieurs personnes pour la production d'une œuvre commune. Mais il arrive souvent qu'en pratique la part prise par un des collaborateurs à l'ouvrage commun est moins importante ou

d'une autre nature que la part de l'autre. Il n'y en a pas moins collaboration pour cela. C'est ainsi que souvent le peintre décorateur ou l'inventeur des trucs dans une féerie, au lieu de recevoir le prix direct de leur travail, sont traitése n collaborateurs : ils auront droit à faire figurer leur nom sur l'affiche et à percevoir une quote-part dans les droits d'auteur. Telle est la solution qui a été admise en faveur d'un machiniste du Cirque Impérial, inventeur et fabricateur du truc de l'arbre que les juges considérèrent comme constituant le mérite essentiel de la pièce de *Cricri* (Trib. civ. de la Seine, 21 août 1859, et Cour de Paris, 28 janvier 1860). De même la jurisprudence attribue la qualité de collaborateur à celui qui a surveillé les répétitions et la mise en scène d'un drame, alors surtout qu'il a opéré des coupures et des remaniements à l'œuvre déjà composée.

En somme, la collaboration, qui résulte le plus souvent du concours de deux écrivains à la production d'une œuvre commune, peut résider parfois dans des faits de moindre importance, tels qu'une idée, une rubrique, un plan, un truc communiqués par un auteur à un autre.

Dans tous ces cas, on admet qu'il y a collaboration. Mais notre époque a vu surgir une nouvelle espèce de collaborateurs : c'est eux que M. Signorino (*Le Collaborateur imposé*, p. 9) désigne sous le nom de *collaborateurs imposés*. Il en existe trois espèces principales : celui qui prête son nom pour donner à la pièce une certaine notoriété; celui qui est le prête-nom d'un directeur de théâtre; celui qui est le prête-nom d'un journal. Voici dans quelles circonstances ces différentes sortes de collaborateurs ont l'occasion d'intervenir.

Celui qui prête son nom pour assurer à la pièce une certaine notoriété est d'ordinaire un auteur dramatique connu, dont le public apprécie depuis longtemps les productions, et dont les

directeurs de théâtre se disputent les ouvrages. Dans ces conditions, si l'on propose à un directeur une œuvre remarquable, mais dont l'auteur est inconnu, il imposera souvent à cet auteur la collaboration de l'auteur en vogue, afin d'attirer l'attention du public sur la nouvelle pièce. Il y a là une collaboration purement nominale, mais qui cependant doit être considérée avec bienveillance, car, l'auteur qui prête ainsi son nom touche des droits, il est vrai, pour un ouvrage qu'il n'a pas fait, mais court le risque de perdre sa notoriété et sa bonne réputation si la pièce à laquelle il a attaché sa personnalité n'est pas appréciée du public. Sans compter qu'il sera rare que l'auteur dont on emprunte le nom, soucieux de sa dignité, ne prenne pas connaissance de la pièce et ne lui fasse pas subir, d'accord avec le véritable auteur, quelques modifications de détail qui le rendront alors véritablement collaborateur. Mais même en dehors de ce cas, l'auteur qui prête son nom est dans une situation régulière, car il a conclu un contrat aléatoire : en attachant son nom à une pièce, il s'en assure les droits, mais il s'expose à y perdre sa réputation et la faveur du public.

Bien moins intéressant est le *collaborateur imposé qui est le prête-nom d'un directeur de théâtre.* Nous nous trouvons ici en présence d'une personne qui n'a fait aucun apport d'aucune nature dans la pièce et qui n'en revendique pas moins une partie des profits réalisés. A notre époque où la mise en scène exige un luxe de décors et de costumes qui atteint parfois dans certains théâtres des centaines de mille francs pour une seule pièce, les directeurs ont eu recours à un expédient pour rentrer en partie dans leurs avances. Un auteur dramatique vient-il leur présenter une pièce, ils ne l'acceptent qu'autant que celui-ci consent à se laisser imposer un collaborateur. Ce collaborateur n'est autre qu'un prête-nom du directeur, qui a ainsi le moyen

de se faire attribuer tous les soirs la moitié des droits d'auteur produits par la représentation de la pièce à laquelle il a imposé un collaborateur.

Autrefois, les directeurs obtenaient le même résultat d'une façon plus directe : ils s'imposaient eux-mêmes comme collaborateurs de sorte qu'ils touchaient la moitié des droits d'auteur produits par la représentation et rentraient dans leurs fonds à concurrence de cette somme. Mais la *Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, ayant découvert la supercherie, la rendit impossible pour l'avenir par l'art. 18 des statuts du 21 février 1879, ainsi conçu : « Il est interdit à tous les membres de la Société de faire représenter des ouvrages en collaboration avec des directeurs, régisseurs ou employés de théâtre à quelque titre que ce soit. Cette interdiction ne s'applique qu'aux théâtres auxquels lesdits directeurs ou employés sont attachés. » C'est depuis cette époque que les directeurs, au lieu de s'imposer eux-mêmes comme collaborateurs, ont imposé une personne qui paraît leur être étrangère mais qui est en réalité leur prête-nom.

Cette combinaison a donné lieu, il y a une dizaine d'années, à un procès intéressant entre M. Noellet, parent et prête-nom du directeur du théâtre du Châtelet, et M. Paul Mahalin, l'auteur d'un roman intitulé *le Fils de Porthos*. Quand, sur l'invitation du directeur de théâtre du Châtelet, M. Mahalin eut tiré une pièce de son roman, et que sur la pression de celui-ci il eut accepté M. Noellet comme collaborateur, il arriva que le directeur du Châtelet ne voulut plus de la pièce que l'auteur fit jouer à l'Ambigu. Cela n'empêcha pas M. Noellet de venir réclamer la moitié des droits d'auteur : un procès s'ensuivit au cours duquel M. Mahalin produisit son manuscrit entièrement écrit de sa main, établit dans quelles conditions il avait accepté M. Noellet comme collaborateur et obtint gain de cause contre cette demande téméraire.

La Société des auteurs, toujours au guet, a rendu les fraudes de cette nature impossibles pour l'avenir, au moyen de la clause suivante, insérée dans tous les traités à partir du 8 octobre 1885, et maintenue lors de la réfection de ces traités en 1890 :

« Le directeur s'interdit de recevoir et de faire représenter « aucun ouvrage composé par un ou plusieurs membres de sa « famille sans avoir obtenu l'autorisation spéciale de la Com- « mission des auteurs;

« Le directeur s'interdit de recevoir et de faire représenter « aucun ouvrage écrit par un ou plusieurs membres de la « Société des auteurs, en collaboration avec un ou plusieurs « membres de sa famille, sans s'être assuré au préalable que les « auteurs possèdent une autorisation écrite de la Commission « des auteurs permettant la collaboration. »

L'effet de cette autorisation sera de permettre à la Société de se rendre compte si le parent du directeur est réellement collaborateur ou simplement prête-nom, et, dans ce dernier cas, en refusant l'autorisation de collaboration, d'éviter toute fraude de la part des directeurs.

Une autre variété du collaborateur imposé est celui qui est le prête-nom d'un journal influent. En présence d'une pièce nouvelle, le directeur, qui veut avoir l'appui d'une feuille importante, impose à l'auteur la collaboration d'un directeur de ce journal. Le but de cette collaboration est de permettre au journal de toucher la moitié des droits d'auteur et d'être payé ainsi, sans que le directeur ait eu à délier les cordons de sa bourse, de la publicité faite à l'occasion de la pièce nouvelle.

Ces deux dernières variétés de collaborateurs imposés sont particulièrement odieux, parce que leur emploi permet d'arriver à réduire au profit des directeurs de théâtre l'émolument déjà

si limité des auteurs dramatiques. La jurisprudence connaît leur existence, comme le prouve ce passage du jugement rendu le 22 juin 1887 dans l'aff. Noellet c. Mahalin :

« Qu'il ne faut pas oublier d'ailleurs que, par un abus manifeste, certains directeurs de théâtre, dans un intérêt privé, ou pour assurer à une pièce nouvelle des appuis dans la presse, imposent parfois à l'auteur véritable des collaborateurs purement nominaux... » Espérons qu'elle ne manquera pas de les flétrir, chaque fois que ces collaborateurs fictifs auront l'audace de vouloir faire sanctionner par la justice leurs injustes prétentions.

A côté du collaborateur imposé on pourrait signaler l'existence d'un nouveau parasite littéraire : *le collaborateur qui s'impose.* Il faut entendre par là, celui qui, à la suite d'une conversation devant témoins avec un auteur dramatique ou d'un échange de lettres banales ou vagues, prétend avoir collaboré à l'œuvre de cet auteur et réclame à ce titre une quote-part des droits produits par la représentation.

Il y a quelques années, un auteur dramatique bien connu venait de mettre la dernière main à une pièce qu'il destinait à l'Odéon. Survint un de ses amis, qui, voyant le manuscrit sur la table de travail, s'enquit de l'œuvre ainsi que du théâtre qui devait la monter, et conseilla en fin de compte à l'auteur de changer la destination de sa pièce et de la donner à un théâtre du boulevard, au Gymnase, s'engageant à faire accepter la pièce par le directeur de ce théâtre. La pièce fut, en effet, acceptée, et l'auteur en ayant appris la nouvelle s'empressa de remercier son ami par une lettre qui contenait ces mots : « Merci de ce que vous avez fait pour notre pièce. »

L'ami s'appuya sur cet écrit pour revendiquer la moitié des droits d'auteur, et la contestation, soumise à l'arbitrage de la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, fut tran-

chée par elle dans le sens de la collaboration. (Voir aussi une affaire du même genre rapportée dans la *Vie Théâtrale* du mois de décembre 1896, p. 185 et suivantes.)

Des affaires de cette nature démontrent que les auteurs ne sont pas à l'abri de toute spoliation, et qu'ils feront bien, à la veille de faire représenter une pièce, de ne laisser échapper, ni paroles à double sens, ni écrits compromettants, car des auteurs peu consciencieux pourraient y trouver un moyen de revendiquer une collaboration à laquelle ils sont étrangers, soit en prouvant qu'ils connaissaient la pièce avant qu'elle ne parût, soit en établissant que l'auteur leur a reconnu par ses paroles ou ses écrits la qualité de collaborateur.

SECTION III

DU DROIT DE REPRÉSENTATION EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

§ 1. — Du droit de représentation en France.

Le droit de représentation, ou droit qui appartient à l'auteur d'un ouvrage dramatique de le faire représenter et de toucher les droits produits par sa représentation, est régi aujourd'hui en France par la loi du 14 juillet 1866, *sur les droits des héritiers et ayants cause des auteurs.*

Cette loi reconnaît d'abord à l'auteur, sa vie durant, le droit de s'attribuer les profits provenant de l'exploitation de son œuvre. Elle étend ensuite ce droit pendant cinquante ans à compter du décès de l'auteur à sa veuve et à ses héritiers. A ce sujet la loi de 1866 mérite une critique : elle fait courir les 50 ans du décès de l'auteur, ce qui est de nature à créer en pratique

une situation très inégale pour les différents auteurs. En effet, si l'auteur meurt au lendemain de la représentation de son œuvre, son privilège ne s'exercera que pendant 50 ans, tandis que, s'il meurt 50 ans après cette époque, son privilège s'exercera pendant 100 ans. Il y a là une situation défectueuse que la loi de 1866 aurait dù prévoir et éviter. Pourquoi ne pas fixer à la perception des droits d'auteur une durée fixe, 80 ans par exemple, comme en Italie, qui prendront naissance du jour où la pièce aura été pour la première fois produite sur un théâtre? Nul doute, que si une loi nouvelle intervient sur cette matière, cette réforme ne soit acceptée.

En ce qui concerne les droits du conjoint survivant sur la représentation des pièces de son époux défunt, la loi de 1866, voulant assurer la vieillesse des veufs ou veuves de littérateurs, habitués de leur vivant à un certain confortable dont il leur aurait été pénible de se priver après la mort de leur conjoint, crée à leur profit le droit de venir recueillir avant tous autres héritiers le produit de la représentation des œuvres de son époux décédé, au cas où celui-ci n'en a pas autrement disposé par testament. Ce droit appartient au conjoint survivant, quel que soit son régime nuptial, à condition qu'il n'y ait ni séparation de corps, ni divorce prononcé contre lui, et qu'il ne contracte pas une nouvelle union. La préférence accordée au conjoint en matière de produits littéraires sur les autres héritiers, a été vivement critiquée par MM. Jules Favre, Morillot et Flourens, mais leurs reproches ne sont plus fondés en présence du mouvement qui tend à reconnaître des droits de plus en plus grands à la femme dans la succession de son mari intestat, mouvement qui a trouvé sa consécration officielle dans la loi de 1891.

A la mort du conjoint survivant, s'il ne s'est pas écoulé 50 ans depuis la mort du *de cujus* auteur, les droits d'auteur

font retour aux héritiers de celui-ci. Toutefois, si, au moment où s'ouvre la succession, l'exercice par l'époux survivant des droits d'auteur dépassait la quotité disponible et atteignait la réserve, cet exercice serait réductible à la quotité disponible. Pour savoir si la réserve est atteinte, on se reportera aux art. 913 et 915 du C. civil qui règlent cette réserve pour le cas de succession ab intestat, seul cas qui soit prévu par la loi de 1866 : la réserve spéciale de l'art. 1094 n'en restera pas moins applicable quand le mari aura disposé de ses droits d'auteur au profit de sa femme par testament ou par donation. Cette solution n'est pas admise par tous les auteurs, mais c'est celle qui prévaut en pratique et qui est la plus raisonnable.

Tel est le régime consacré par la loi de 1866. Notre but a été simplement de l'exposer sans entrer dans les controverses que soulève son application, car, outre que ces controverses sont bien souvent de pures questions de théorie, elles se trouvent très complètement exposées dans tous les ouvrages parus depuis 1866 et qui s'occupent de propriété littéraire.

§ 2. — Du droit de représentation à l'étranger.

1. — *Notions générales.* — La loi de 1866 règle l'exercice de la propriété des œuvres dramatiques en France, mais elle ne s'occupe pas des droits de l'auteur français à l'étranger et de ceux de l'auteur étranger en France. La situation de ces deux catégories d'ayants droit avait été fixée par une série de conventions particulières conclues entre la France et les diverses puissances étrangères ; aujourd'hui, leur situation est déterminée, outre ces traités particuliers, par la *Convention de Berne*, conclue le 9 septembre 1886 *pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.*

L'art. 4 de cette Convention s'explique sur ce qu'il faut

entendre par *œuvres littéraires et artistiques.* « Cette expression comprend.... les livres, brochures, ou tous autres écrits, les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les compositions musicales avec ou sans paroles..... » La Convention s'applique donc au droit de représentation.

La Convention de Berne a été conclue entre les dix puissances suivantes : l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, la France, la Grande-Bretagne, la République d'Haïti, la République de Libéria, l'Italie, la Confédération Helvétique et la Tunisie. Les puissances qui ne l'ont pas signée ont la faculté d'y accéder ultérieurement; déjà quelques-unes ont usé ces derniers temps de cette faculté, comme le Luxembourg, le 23 mars 1888, la Principauté de Monaco, le 30 mai 1889, et la Norwège en 1896, et il y a lieu de croire que les quelques puissances en retard finiront par donner leur adhésion, de sorte que la Convention de Berne arrivera à régir tous les rapports internationaux en matière de propriété littéraire. Comme le fait remarquer M. Ch. Soldan (*L'union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, p. 7), « cet espoir paraît d'autant plus légitime, que, non seulement les États contractants représentent une population totale de près de cinq cents millions d'habitants, c'est-à-dire environ le tiers de toute l'humanité, mais, que, surtout, ils comprennent les pays où la protection littéraire et artistique est la plus intense et forme ainsi un noyau qui doit nécessairement exercer une grande force d'attraction ».

La Convention de Berne laisse subsister les traités particuliers entre puissances contractantes, qui créent des droits plus grands aux auteurs de ces puissances et qui ne sont pas contraires à la Convention. Cela résulte de l'art. 2 de la Convention et de l'acte additionnel (Voir Bastide, *L'union de Berne de 1886*, p. 40).

II. — *Étude de la Convention.* — Après avoir posé dans l'art. 1er que les pays contractants s'unissent pour la protection des droits de leurs auteurs respectifs, la Convention dans l'art. 2, détermine les personnes, les œuvres, les conditions et la durée de la protection accordée.

Les personnes protégées sont les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, à l'exception de ceux appartenant à un pays non contractant : par suite, les auteurs russes ou danois ne jouiront en vertu de la Convention d'aucune protection pour leurs œuvres dramatiques ou autres, en France ou en Allemagne. Le principe posé par la Convention comporte une triple exception : d'abord, la protection s'étend, quand l'auteur appartient à un pays non contractant, à celles de ses œuvres qui ont été représentées dans un pays de l'Union; ensuite, quoique ne faisant pas partie de la Convention, certains auteurs peuvent avoir une situation plus favorable en vertu de traités spéciaux; enfin, il suffit que l'auteur ressortisse à l'un des pays de l'Union, pour que la protection soit continuée à un cessionnaire national d'un pays qui reste étranger à l'Union.

Quant aux œuvres protégées, ce sont toutes celles qui sont énumérées par l'art. 4, et nous avons vu qu'il y a lieu d'y comprendre les pièces de théâtre : comédies, drames, tragédies; les œuvres composées de paroles et de musique : opéras-comiques, opérettes, vaudevilles; et les œuvres où la musique joue le plus grand rôle : musique pour ballets, pantomimes, orchestres..... Ces œuvres jouissent de la protection internationale dès qu'elles sont publiées, c'est-à-dire, dès que l'auteur a consenti à ce qu'elles soient jouées ou représentées.

La Convention de Berne n'accorde sa protection qu'autant que certaines conditions et formalités ont été remplies. Ces conditions et formalités se trouvent remplies, quand l'auteur s'est

mis en règle avec la législation du pays d'origine de son œuvre, de sorte que si la législation du pays d'origine ne lui impose aucune formalité pour la conservation du droit, comme la Belgique, il n'est astreint à aucune formalité dans les autres pays. Par pays d'origine, on entend, pour les œuvres représentées dans un seul État, celui où cette représentation a eu lieu, et pour les œuvres représentées simultanément dans plusieurs États, celui d'entre eux qui accorde la durée de protection la plus courte, c'est-à-dire celui dans lequel l'œuvre tombe le plus tôt dans le domaine public.

L'effet de la Convention est d'assurer à tous les auteurs des nations contractantes, dans tous les pays de l'Union, les droits que les lois de ces pays accordent actuellement ou accorderont dans l'avenir aux nationaux. Par suite, ce sera la loi française qui régira en France les œuvres produites dans un des pays de l'Union, et les œuvres françaises auront avec les divers pays où elles seront représentées un traitement différent; elles seront donc protégées pendant 30 ans en Suisse et en Allemagne, et pendant 50 ans dans tous les autres pays. Notons que la protection ne peut excéder, dans les divers pays de l'Union, la durée de celle accordée dans le pays d'origine de l'œuvre. On a voulu éviter par cette clause qu'une œuvre qui a cessé d'être protégée dans son pays d'origine le soit encore dans un pays étranger. Ainsi l'Allemagne et la Suisse accordent des droits d'auteur pendant 30 ans, la France et la Belgique pendant 50 ans; un auteur allemand ou suisse prélèverait donc ses droits en France et en Belgique 20 ans après que sa pièce serait tombée dans le domaine public dans son pays. De même l'Espagne protège l'auteur 80 ans après sa mort et la France seulement 50; un auteur français serait donc protégé en Espagne 30 ans après que l'œuvre serait tombée en France dans le

domaine public. C'est cette situation que l'on a voulu éviter.

Les dispositions de l'art. 2 que nous venons d'étudier, bien que générales, régissent le droit de représentation. L'art. 9 va nous en donner l'assurance : « Les stipulations de l'art. 2, dit-il, s'appliquent à la représentation publique des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, que ces œuvres soient publiées ou non ». Ce même article pose des règles relatives à la traduction des œuvres dramatiques et à la conservation des droits d'auteur pour les œuvres purement musicales.

Tandis qu'une œuvre dramatique dans la langue originale ne peut être représentée à l'étranger sans le consentement de l'auteur tant qu'elle n'est pas tombée dans le domaine public, c'est-à-dire pendant 30 ans ou 50 ans selon les divers pays, cette œuvre traduite n'est protégée que pendant 10 ans à partir de la première représentation de l'œuvre originale. Pendant ces 10 ans l'auteur ou son ayant cause peut seul autoriser la représentation d'une traduction de l'œuvre, mais, après ce délai, le droit de traduction étant tombé dans le domaine public, le droit de représenter la traduction appartient à tout traducteur. Il faut remarquer toutefois que la Convention, ne constituant qu'un minimum de protection, laisse subsister, en matière de traduction, les droits plus étendus qui peuvent résulter de traités particuliers ou de la législation spéciale à chaque pays; c'est ainsi que les Allemands pourront jouir en France du droit exclusif de traduction aussi longtemps qu'ils jouiront de ce droit sur l'original, tandis que les Français en Allemagne ne jouiront du droit de traduction que pendant 10 ans.

Quant à l'adaptation d'une pièce, la Convention l'a considérée comme une forme de la contrefaçon et l'a par conséquent interdite en principe, à moins que cette adaptation ne présente « les caractères d'une nouvelle œuvre originale », question de fait à

trancher souverainement par les Tribunaux des divers pays de l'Union.

Pour les œuvres purement musicales, la question de traduction ne se pose pas; aussi ces œuvres sont protégées dans tous les pays de l'Union conformément à l'art. 2, mais à la condition toutefois par l'auteur d'avoir déclaré sur le titre ou en tête de l'ouvrage, qu'il en interdit l'exécution publique. Cette condition était nécessaire pour éviter les conflits qui n'auraient pas manqué de se produire, en présence des solutions diverses admises dans les différentes législations au sujet de la représentation des œuvres purement musicales. La France, en effet, exige toujours l'autorisation du compositeur sans l'obliger à faire des réserves; l'Allemagne (loi de 1870, art. 50, al. 2) ne l'impose qu'autant que l'auteur l'a expressément réservée; l'Angleterre (loi du 10 août 1882) a adopté le principe admis par l'Allemagne, et la Suisse (loi Suisse, art. 7) enlève au compositeur le droit de s'opposer à l'exécution de son œuvre si le paiement du 2 0/0 sur la recette brute est assuré. La Convention en présence de cette variété de législation a sagement agi en imposant à tous les pays contractants une solution uniforme, celle qu'admettaient déjà l'Allemagne et l'Angleterre.

En ce qui concerne les œuvres musicales, il faut encore signaler deux dispositions particulières admises par la Convention :

D'abord, le protocole de clôture se prononce sur les œuvres chorégraphiques, c'est-à-dire sur l'ensemble des attitudes, des gestes, des pas, des groupements qui, accompagnés de musique, constituent des ballets, des pantomimes ou des tableaux vivants. Il décide que ceux des pays de l'Union dont la législation comprend implicitement (*a fortiori*, expressément comme l'Italie), parmi les œuvres dramatico-musicales, les œuvres chorégra-

phiques, « admettent expressément lesdites œuvres au bénéfice des dispositions de la Convention ».

Il se prononce ensuite sur la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, tels que boîtes à musique, orgues de barbarie, pianos mécaniques et électriques, et déclare « qu'ils ne sont pas considérés comme constituant le fait de contrefaçon musicale ». Mais cette disposition ne vise que la fabrication et la vente de ces instruments et ne s'applique pas à l'audition publique que l'on peut en obtenir. Par suite, en France, tandis que la fabrication et la vente de ces instruments est permise par la loi de 1866, leur usage public n'en est permis que contre le paiement des droits d'auteur (Pouillet, *op. cit.*, p. 374, n° 318 ; Soldan, *op. cit.*, p. 43 ; Darras, *Droit des auteurs et des artistes*, n° 379).

III. — *Appréciation.* — Il est certain que la Conventionde Berne réalise un grand progrès sur l'état antérieur, mais elle aurait pu être encore plus parfaite. C'est ainsi que le droit de traduction aurait dû être protégé aussi longtemps que le droit de représentation, et que l'adaptation aurait dû être interdite radicalement pour éviter les nombreuses contestations que la demi-mesure admise par la Convention est de nature à provoquer. Optima lex, a dit Bâcon, quæ minimum relinquit arbitrio judicis. En outre cette Convention crée à la France une situation désavantageuse. Écoutons plutôt ce que nous apprend, à cet égard, M. Bricou (*Des droits d'auteur dans les rapports internationaux*, p. 176) :

« Nos auteurs dramatiques touchent en Suisse le droit dérisoire de 2 0/0 sur les recettes des représentations de leurs « pièces, parce que c'est celui que la loi helvétique reconnaît à « ses nationaux. Bien plus, d'après la Convention, tant que nos

« pièces ne sont pas publiées, elles ne doivent être protégées « par personne, car la condition rigoureuse à laquelle est subor- « donnée la protection, c'est l'accomplissement des formalités « par l'auteur en son pays d'origine; or, l'auteur d'une pièce « représentée, mais non publiée, n'a, pour se faire protéger en « France, aucune formalité à remplir. Et on arrive à ce résultat « vraiment trop original : l'auteur d'une pièce représentée qui « n'a pas été publiée n'est pas protégé, mais on protège l'auteur « d'une pièce publiée qui n'a pas été représentée, ce qui veut « dire qu'au théâtre la représentation n'est rien et que la bro- « chure est tout. Il est possible que la jurisprudence fasse « disparaître cette inconséquence de la Convention; mais on ne « peut l'attendre d'elle que dans bien peu de pays, ce qui ne « sera pas fait d'ailleurs pour donner à l'Union une plus grande « suite. Cependant nous sommes toujours aujourd'hui dans une « situation assez fâcheuse. Si nous ne publions pas nos pièces « de théâtre, l'Europe ne nous les protège pas; et si nous les « publions, l'Amérique nous les vole. »

En Amérique, en effet, la représentation des pièces de théâtre n'est protégée qu'autant qu'elles n'ont pas été publiées. C'est ainsi que, dans sa dernière tournée en Amérique, Mme Sarah Bernhardt a joué des pièces françaises, déjà publiées en France, pour lesquelles la législation des États-Unis ne permettait la perception d'aucun droit d'auteur et qui par suite ont enrichi d'autant l'impresario : il en a été ainsi notamment pour le Passant. C'est aussi, pour cette raison, que bon nombre de pièces modernes ont été représentées et non publiées, car le fait de la publication aurait eu pour effet de faire perdre à l'auteur ses droits pour les représentations de ses pièces en Amérique : ce fait explique notamment pourquoi les dernières productions théâtrales de M. Victorien Sardou n'ont pas été publiées.

Tels sont les droits qui sont reconnus soit en France soit à l'étranger, à l'auteur d'un ouvrage dramatique. Ils consistent

surtout dans le droit pour l'auteur d'autoriser la représentation de ses pièces et d'en toucher les droits d'auteur pendant un certain temps. Ces droits, il est rare que l'auteur dramatique les exerce lui-même ; il s'en remet d'ordinaire de ce soin à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques dont nous allons nous occuper dans la section suivante.

SECTION IV

SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques est une association des auteurs et compositeurs qui a pour but la perception des droits d'auteurs et la défense de la propriété dramatique. Elle joue un bien grand rôle dans le contrat de représentation ; aussi nous ne saurions trop l'étudier à fond.

Fondée en 1837, sous le patronage et l'inspiration de Scribe, la Société des auteurs s'est liquidée en 1879, pour se reconstituer aussitôt presque avec les mêmes statuts pour une durée de 25 ans, suivant acte passé devant M[e] Thomas et son collègue, notaires à Paris, le 21 février 1879 et jours suivants. Cet acte contient les statuts qui régissent la Société depuis 1879, statuts que nous allons étudier dans les paragraphes suivants :

§ 1. — Objet de la Société.

§ 2. — Administration.

§ 3. — Composition.

§ 4. — Nature juridique et fonctionnement.

§ 5. — Rôle de la Société en droit international.

§ 6. — Appréciation.

§ 1. Objet de la Société.

L'objet de la Société est[1] :

1° La défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales ou de tous autres en rapport d'intérêt avec les auteurs ;

2° La perception des droits des auteurs vis-à-vis des administrations théâtrales à Paris, dans les départements, à l'étranger, partout enfin où la perception peut s'exercer légalement, et la mise en commun d'une partie de ces droits ;

3° La création d'un fonds de secours au profit des associés, de leurs veuves, héritiers ou parents ;

4° La création au profit des associés d'une caisse de pensions de retraite ;

5° La création d'un fonds commun de bénéfices partageables.

Pour réaliser ces divers buts, chaque sociétaire verse en entrant dans la Société la somme de 400 fr. ; il lui est retenu un pour cent sur les droits d'auteur perçus pour son compte[2]. En outre, la Société stipule, dans les traités passés avec les directeurs des théâtres des départements que, chaque année, il sera donné dans les deux premiers mois de l'exploitation, une représentation au bénéfice de la caisse des pensions de retraite des auteurs et compositeurs dramatiques, dont le montant, après le prélèvement des frais, sera partagé par moitié entre le directeur et ladite caisse [3].

Tels sont le but et les ressources de la Société.

1. Art. 5 des statuts du 21 février 1879.
2. Art. 6 des statuts du 21 février 1879.
3. Séance de la Commission des auteurs du 16 mai 1879.

§ 2. — Administration[1].

La Société est administrée par un Conseil sous le titre de : *Commission des auteurs et compositeurs dramatiques.*

Cette Commission est nommée par l'assemblée générale des sociétaires et formée de quinze membres, douze auteurs et trois compositeurs élus pour trois ans et renouvelables par tiers tous les ans; tout membre sortant après trois ans d'exercice ne peut être réélu qu'après un an d'intervalle.

Sont considérés comme démissionnaires, les membres qui n'ont pas assisté aux réunions de la Commission pendant plus de trois mois sans excuses jugées valables par la Commission; de même ceux des membres de la Commission, qui, dans le cours de leurs fonctions, deviennent directeurs ou régisseurs dans un théâtre de Paris.

La Commission administre les affaires de la Société et la représente dans toutes les conventions, actes, procès, contestations et circonstances qui l'intéressent. Elle passe avec toutes les entreprises théâtrales les traités qui fixent les droits des membres de la Société : elle en assure l'exécution soit de la part de ces membres, soit de celle des administrations théâtrales; elle autorise et suit tous les procès que chacun des membres de la Société peut avoir à raison de la représentation de ses ouvrages et des droits en résultant; elle surveille la perception des droits d'auteur par les agents généraux ; elle dispose de tous les fonds sociaux et en règle le placement, le déplacement et l'emploi; elle autorise les dépenses et accorde les secours réclamés par les auteurs et par leurs veuves, héritiers ou

1. Art. 11 à 18, et 19 à 22 des statuts du 21 février 1879.

parents ; elle consent les transferts de rente, les signe et en reçoit le prix.

En somme, le rôle de la Commission est d'administrer la Société avec des pouvoirs très étendus, et de poursuivre les procès intéressant les membres de la Société. A cet effet, chaque associé donne aux termes de l'art. 16, par le fait de son adhésion aux statuts, un mandat social à l'effet d'introduire en son nom et à sa requête mais aux frais de la Société : 1° Tout procès qu'il pourrait personnellement avoir vis-à-vis des théâtres à raison de ses ouvrages et des droits en résultant ; 2° tout procès intéressant la généralité des membres de la Société et qu'il serait utile d'intenter à la requête de tous ou de plusieurs. L'associé s'oblige en outre à donner connaissance à la Commission de tout procès, intéressant la généralité des auteurs, qu'il aurait l'intention de porter devant les Tribunaux compétents ou contre lequel il aurait à défendre. Le procès est ensuite intenté aux frais de la Société après décision de la commission ; si celle-ci ne croit pas devoir se charger du procès, l'associé reste libre de l'intenter à ses risques, frais et périls.

La Commission procède à la perception des droits d'auteur par l'intermédiaire de *deux agents généraux* qui y procèdent en qualité de mandataires et sous la surveillance de la Commission.

Les fonctions des agents généraux sont les suivantes :

1° Faire exécuter toutes les décisions prises par la Commission ;

2° Tenir les écritures et la comptabilité de la Société et faire la correspondance relative à la perception ;

3° Tenir sous leur responsabilité la caisse de la Société, payer sur les mandats signés par le trésorier en vertu d'une délégation de la Commission ;

4° Percevoir à leurs frais et risques les droits d'auteurs sur les ouvrages représentés à Paris, dans les départements ou à l'étranger ;

5° Percevoir également à leurs frais et risques tous les revenus sociaux ;

6° Choisir sous leur responsabilité les agents correspondants en province.

Les agents généraux doivent fournir un cautionnement de 25.000 fr. chacun, et ils ont le droit en cas de retraite pour toute autre cause que celle d'infidélité de présenter un successeur à l'agrément de la Commission ; faute par l'agent général qui se retire de présenter son successeur dans les six mois, il est pourvu d'office à son remplacement par la Commission, et le prix versé par le nouvel agent pour l'acquisition de l'office est versé à l'ancien ou à ses ayants droit. Les agents généraux perçoivent sur les sommes produites par les droits d'auteur un tant pour cent qui constitue leur rétribution. En somme, les agents généraux ont une situation analogue à celle de certains officiers ministériels, tels que notaires ou avoués.

La Commission exerce un contrôle sérieux et régulier sur leurs opérations. Au sujet de ce contrôle, l'art 10. des statuts se contentait de dire : « Tous les droits dus aux auteurs et compositeurs seront, *sous la surveillance de la Commission*, perçus par les agents généraux seuls responsables », et aucun autre article des statuts n'organisait cette surveillance. Cette lacune a été comblée le 3 mai 1882 par une addition à l'art. 10 qui détermine la façon dont s'exercera la surveillance de la Commission [1].

Tous les mois, un contrôleur créé spécialement à cet effet, assisté de deux membres de la Commission, désignés par elle,

1. Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Année 1882-1883, p. 441.

est chargé de vérifier la comptabilité et la caisse des agents généraux et de s'assurer que les droits perçus jusqu'au jour de la vérification, et non encore payés aux auteurs, sont représentés dans la caisse des agents par sommes égales en numéraire ou en compte courant à la Banque de France ou au Comptoir d'escompte. En dehors de ces vérifications mensuelles, le contrôleur fait seul, toutes les fois qu'il le juge convenable, l'inspection des caisses. Il est fait par le contrôleur un rapport écrit sur le résultat de chacune des vérifications faites avec ou sans l'assistance des membres de la Commission. Enfin, le contrôleur doit se tenir à la disposition des auteurs que la Commission a autorisés à faire faire par lui la vérification de leurs comptes personnels.

Pour que les auteurs ne puissent pas ignorer qu'il leur est dû des droits d'auteur, et compliquer par leur négligence la comptabilité des agents généraux, le nouvel art. 10 oblige les agents à leur envoyer à la fin de chaque année, dans la quinzaine qui précède l'assemblée générale, un état de leur situation. En outre, dans les six mois qui suivent l'envoi de cet état de situation, un tableau est affiché dans chaque agence indiquant les noms des auteurs et compositeurs dramatiques, qui, depuis l'envoi dudit état, n'ont pas perçu leurs droits acquis à la date de la lettre d'avis. Un autre tableau comprenant les sommes dues à ces mêmes auteurs est remis à la Commission par les agents généraux.

Commission des auteurs et agents généraux agissent sous l'autorité de *l'assemblée générale des sociétaires*. Cette assemblée se réunit tous les ans à la requête de la Commission et au jour indiqué par elle ; dans le cours de l'année elle peut être convoquée soit en vertu des délibérations de la Commission et à sa requête, soit sur la demande faite à la Commission par au moins

vingt sociétaires ayant le droit de vote. L'assemblée générale est présidée par le président ou le vice-président de la Commission, et le bureau est formé par les autres membres de cette Commission. Elle décide toutes les questions qui lui sont soumises par la Commission ; elle vote les fonds extraordinaires s'il y a lieu ; elle décide le partage des bénéfices ; elle assure et approuve les comptes annuels ; elle nomme les membres de la Commission, au scrutin de liste, à la majorité absolue pour le premier tour de scrutin et à la majorité relative pour les autres. Elle vote par assis et levé à la majorité des membres présents, sauf s'il s'agit de statuts, sur le partage des bénéfices, sur la prorogation de la Société, ou sur la modification des statuts ; le vote peut aussi avoir lieu au scrutin secret sur toutes les autres questions s'il est réclamé par vingt membres de l'assemblée.

Tels sont les rouages qui assurent le fonctionnement de la Société des auteurs ; l'assemblée générale qui a en somme le plus d'autorité ne joue qu'un rôle secondaire ; la Commission agit d'une façon plus efficace et plus régulière, mais ce sont surtout les agents généraux qui ont la haute main dans l'administration de la Société.

§ 3. — Composition de la Société[1].

La Société des auteurs comprend quatre catégories de membres :

1° Les sociétaires ;

2° Les stagiaires ;

3° Les héritiers adhérents ;

4° Les cessionnaires ;

5° Les pensionnaires.

1. Art. 28 des statuts du 21 février 1897.

I. — *Sociétaires.* — Les sociétaires sont ceux qui jouissent de tous les avantages et de toutes les prérogatives que confère la participation à la société. Lors de la reconstitution de la Société en 1879, tous ceux qui faisaient partie de l'ancienne société fondée en 1837 et venue à terme en 1879, furent de droit sociétaires de la nouvelle association, à la condition de verser à la caisse de la société des auteurs tout ce qu'ils avaient touché dans la répartition du fonds social de l'ancienne société, soit environ 5 à 600 fr. Ceux qui n'usèrent pas de cette faculté se virent priver du droit de faire partie de la Société des auteurs à aucun titre, à moins de faire un apport double de la somme touchée dans la liquidation de la société antérieure.

Aujourd'hui, pour faire partie de la société tout auteur ou compositeur doit en faire la demande par écrit à la Commission qui prononce sur cette demande. La demande est inscrite sur un registre spécial, et doit être signée par deux sociétaires à qui l'on donne le nom de parrains. Le candidat doit en outre justifier :

1° D'un minimum de cinq actes, représentés sans collaboration, ou de la valeur de dix actes représentés pour sa part personnelle de collaboration, dans un des théâtres de Paris compris dans la 1re catégorie ; si ce nombre d'actes ont été représentés dans un théâtre de Paris compris dans la 2e catégorie, il faudra en outre le versement dans la caisse de la Société d'une somme de 200 fr. provenant de la retenue de un pour cent opérée sur les droits encaissés pour eux dans ces théâtres [1].

2° D'un apport de 400 fr. en espèces, apport qui est effectué par une retenue de un pour cent sur les droits perçus pour le compte du postulant jusqu'à son admission ; si au jour de cette admission cette retenue ne s'est pas élevée à 400 fr., le nouveau sociétaire peut la compléter immédiatement en espèces, ou en

1. Délibération de la Commission des auteurs du 13 mai 1887.

consentant à un prélèvement supplémentaire et temporaire de 5 0/0 sur tous ses droits d'auteur. Ce n'est qu'après le versement de ces 400 fr. que le sociétaire jouit de tous ses drôits, c'est-à-dire peut prendre part aux assemblées générales avec droit de voter, participer à la liquidation du fonds social, bénéficier des pensions de retraite, et être nommé membre de la Commission.

II. — *Stagiaires.* — Les stagiaires sont ceux qui ne réunissent pas encore les conditions exigées pour être sociétaires, soit qu'ils n'aient pas fait représenter encore le nombre d'actes exigés, soit que le prélèvement sur les droits d'auteur perçus pour eux n'ait pas atteint le chiffre requis.

Tout auteur ou compositeur peut faire partie de la Société à titre de stagiaire à la condition de présenter une demande à la Commission qui statue sur cette demande. Voici le texte de cette demande [1].

« A Monsieur le Président.
« A Messieurs les Membres de la Commission.

« Messieurs,

« Auteur d'un.......en....acte, intitulé........qui a été
« représenté le........sur le théâtre de........j'ai l'honneur
« de vous demander mon admission dans la Société des auteurs
« et compositeurs dramatiques à titre de membre stagiaire.
« L'agent général de la Société auquel j'ai remis mes pou-
« voirs m'a donné connaissance de l'acte social, et je prends,
« dès à présent, l'engagement d'en exécuter fidèlement les pres-
« criptions.

« Veuillez agréer, Messieurs.....

« Paris, le..... »

Cette demande est inscrite sur un registre *ad hoc* et signée

1. Séance de la Commission du 21 décembre 1880.

des parrains du candidat qui doivent être deux sociétaires. La Commission, à la réunion qui suit la demande, statue sur sa recevabilité et fait connaître sa décision à l'intéressé.

L'auteur, admis à titre de stagiaire, jouit de la protection de la Société sans être tenu d'acquitter ni droit d'entrée ni cotisation. Il profite, dans les mêmes conditions que les sociétaires, de tous les avantages des traités passés par la Société avec les administrations théâtrales, et la perception de ses droits d'auteur se fait au même taux que celui des sociétaires ; il peut demander, outre les secours de la société, dont le budget est grevé dans ce but d'une trentaine de mille francs par an. Mais il n'a ni le droit de prendre part aux assemblées générales, ni celui de faire partie de la Commission, ni celui d'obtenir une pension, ni celui de participer au partage du fonds social.

En 1887, les stagiaires qui étaient environ 800 à cette époque trouvèrent que les conditions d'admission au sociétariat étaient trop dures en ce qu'elles exigeaient cinq actes personnels ou 10 en collaboration, et adressèrent une pétition à la Commission des auteurs. Ils voulaient remplacer cette exigence par la clause suivante : « Serait sociétaire, l'auteur ou le compositeur qui aurait *ou aurait eu*, dans les théâtres *ou cafés-concerts* existants, ou dans les établissements similaires disparus, un nombre d'actes joués correspondant à 25 parts. Tous les établissements de France et de l'étranger ayant un traité avec la Société des auteurs devraient être classés dans un des cinq ordres du tableau suivant :

1er Ordre	Valeur d'un acte	5 parts.
2e —	—	4 —
3e —	—	3 —
4e —	—	2 —
5e —	—	1 —

La conséquence de cette clause était qu'au lieu de cinq actes personnels ou de 10 actes en collaboration représentés sur un théâtre de Paris. le stagiaire n'aurait plus eu à justifier pour être sociétaire que d'un minimum de 25 parts sans collaboration ou de la valeur de 50 parts s'il y avait eu collaboration.

Cette pétition n'atteignit qu'en partie le but qu'elle se proposait; elle facilita, toutefois légèrement, l'admission des sociétaires. Tandis qu'autrefois, parmi les théâtres de Paris, il n'y en avait qu'un certain nombre. désignés chaque année par la Commission qui comptaient pour les 5 actes personnels ou les 10 en collaboration exigés pour le secrétariat, désormais l'on admit que tous les théâtres de Paris compteraient dans ce calcul, mais qu'ils formeraient deux groupes, le premier comprenant tous les théâtres qui comptaient sous l'ancien régime et pour lesquels rien n'était changé, les seconds comprenant tous les autres et exigeant, outre le nombre d'actes porté aux statuts, que le prélèvement de un pour cent sur les droits d'auteur perçus dans ces théâtres à l'occasion des pièces du stagiaire ait atteint la somme de 200 fr.

Depuis 1887, les stagiaires n'ont plus fait de démarches pour que leur admission au sociétariat soit facilitée : c'est, ou bien qu'ils sont satisfaits du résultat obtenu en 1887, ou bien qu'ils reconnaissent par le peu de satisfaction qui leur a été donné la première fois l'inutilité d'une nouvelle tentative. La Commission des auteurs a néanmoins fait quelque chose en 1890 pour les jeunes auteurs. Elle a inséré dans ses traités avec les théâtres de la Renaissance, des Folies-Dramatiques, des Nouveautés, des Bouffes-Parisiens, du Vaudeville, du Gymnase, des Variétés, du Palais-Royal et de l'Ambigu, la clause suivante :

« Le directeur s'engage à représenter sur son théâtre, pen-
« dant la durée des présentes conventions et dans le courant des

« saisons théâtrales, soit du 1er septembre au 30 avril, une
« pièce en trois, quatre ou cinq actes, dont l'auteur n'aurait pas
« encore été représenté sur son théâtre et n'aura pas fait partie
« comme sociétaire de l'ancienne société.

« Si, trois mois avant l'expiration des présentes conventions,
« le directeur n'a pas exécuté l'engagement qui précède, il ver-
« sera dans la caisse de secours de la Société des auteurs et
« compositeurs dramatiques, une somme de 1.500 fr. à titre
« d'indemnité.

« Si, au contraire, le directeur s'est conformé à cet engage-
« ment, il recevra de la Société, trois mois avant l'expiration
« des présentes conventions, une prime de 3.000 fr. Il est bien
« entendu que cette prime est unique et ne saurait être augmen-
« tée ou répétée si le directeur avait fait représenter, pendant
« la durée des présentes conventions, plusieurs ouvrages d'au-
« teurs se trouvant dans les conditions ci-dessus indiquées. La
« prime serait réduite de 2.000 fr., si, la pièce étant l'œuvre
« de plusieurs collaborateurs, l'un d'eux avait fait partie comme
« sociétaire de l'ancienne Société. »

Cette clause est empreinte de la plus grande sagesse. D'abord elle ne concerne pas les théâtres « que l'ampleur du cadre et les frais de la mise en scène ferment plus irrémédiablement aux nouveaux venus, mais seulement ceux qui, par leur genre ou leur situation topographique, sont au contraire plus spécialement voués aux essais des jeunes » [1] ; ensuite, elle favorise les talents à venir, en poussant les directeurs à jouer les œuvres des jeunes auteurs soit pour s'approprier la prime promise par la société, soit pour ne pas encourir la clause pénale stipulée ; enfin, elle améliore la situation des stagiaires, qui, assurés d'être joués plus facilement, peuvent arriver plus facilement ainsi au sociétariat.

1. Rapport de M. Paul Ferrier à l'Assemblée Générale de la Société des auteurs du 7 mai 1890.

III. — *Héritiers adhérents.* — Par héritiers adhérents, on entend les héritiers d'un auteur ou compositeur faisant partie de la Société à titre de stagiaire ou de sociétaire, héritiers qui ont obtenu leur admission dans la société après une demande écrite à la Commission. Quand il y a plusieurs héritiers d'un même auteur ou compositeur, ils sont tenus de désigner un mandataire unique auquel ils donnent tout pouvoir.

La Société des auteurs a sagement agi en permettant aux héritiers de faire partie de la Société, nos lois, en effet, reconnaissant à ceux-ci les droits d'auteur produits par les œuvres de leur parent décédé, pendant cinquante ans après sa mort : dans ces conditions, il aurait été très difficile à ces héritiers, pour ne pas dire impossible, de procéder eux-mêmes au recouvrement des droits d'auteur : c'est pour cela que la Société, en consentant à procéder à ce recouvrement pour eux, leur a rendu un inestimable service.

Les héritiers adhérents, n'ayant d'autre intérêt à faire partie de la Société qu'un intérêt pécuniaire, la Société ne les admet qu'à titre de stagiaires. Ils ont donc tous les droits des stagiaires : droit à la protection, droit à la perception, droit aux secours ; mais leur situation diffère de celle des stagiaires, car, tandis que ceux-ci peuvent arriver au sociétariat, les héritiers adhérents n'y arriveront jamais.

IV. — *Cessionnaires adhérents.* — Les cessionnaires adhérents sont ceux qui ont acquis à titre gratuit ou onéreux d'un auteur ou compositeur le droit de percevoir les droits produits par la représentation de tout ou partie du répertoire de cet auteur ou compositeur. La Société leur a facilité, comme aux héritiers, leur tâche, en leur permettant d'utiliser son fonctionnement, à la condition de faire acte d'adhésion.

Mais, comme l'auteur aurait pu trouver, dans la cession de ses œuvres, le moyen de se soustraire aux obligations dont il est tenu en qualité de sociétaire, la Société a réglementé cette cession.

Aux termes d'une délibération de la Commission du 5 mai 1881, l'auteur ou le compositeur qui fait partie de la Société ne peut faire cession de tout ou partie de son répertoire que d'après la formule suivante, rédigée par le Conseil judiciaire de la Société et dont des exemplaires sont délivrés aux sociétaires sur leur demande par les agent généraux.

Voici cette formule :

« Entre les soussignés :

« M. X. (auteur), d'une part,

« Et M. Y. (acquéreur), d'autre part,

« Il a été convenu ce qui suit :

« M. X. cède à M. Y. (une de ses œuvres, ou plusieurs, ou « tout son répertoire) aux conditions qui suivent :

. . . .

« M. X. fait observer qu'il est membre de la Société des « auteurs et compositeurs dramatiques, et qu'en cette qualité, il « est soumis aux statuts de cette Société, lesquels sont consignés « dans un acte passé devant Me Thomas et son collègue notaires « à Paris, en date du 21 février 1879 et jours suivants, enre- « gistré ;

« Que les art. 18 et 26 dudit acte de Société sont ainsi con- « çus :

« Art. 18. . . .

« Art. 26. . . .[1]

« M. Y. déclare avoir pris parfaite connaissance des statuts « de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, et « notamment des art. 18 et 26, ci-dessus relatés, et se soumettre

1. Ces articles sont l'énumération des obligations des membres de la Société; nous les examinerons plus loin.

« expressément à toutes les conditions imposées aux membres
« de ladite Société, s'engageant à les exécuter comme s'il avait
« lui-même adhéré aux statuts.

« M. Y. s'engage en outre de la façon la plus formelle a
« garantir M. X. de toutes les conséquences généralement quel-
« conques, directes ou indirectes, qui pourraient résulter de
« conventions auxdits statuts et notamment à l'art. 18. »

Au moyen de cette formule, le cessionnaire est tenu de toutes les obligations du cédant et ne peut pas s'y soustraire sous peine d'encourir les pénalités élevées de l'art. 26, pas plus qu'il ne peut prétendre avoir ignoré les prohibitions de l'art. 18.

De leur côté, les auteurs ne peuvent pas se soustraire à l'obligation de ne céder leurs œuvres que suivant la formule de la Société, car ils ont été prévenus de la décision de la Commission par la circulaire suivante :

« Paris, le 10 mai 1881.

« Nous avons l'honneur de vous rappeler qu'aux termes de
« l'art. 18 des statuts, tous les traités particuliers, et même les
« actes de vente faits par les membres de la Société, de tout ou
« partie de leur répertoire, doivent être dressés d'après les
« formules arrêtées par la Commission.

« Ces formules, rédigées par le Conseil judiciaire, ont été
« adoptées dans la séance du 4 mars courant.

« MM. les agents généraux en tiennent des exemplaires à
« votre disposition si vous désirez en prendre connaissance, et
« nous vous rappelons qu'aucune vente ou cession ne sera
« admise à l'avenir qu'autant qu'elle aura été rédigée dans les
« termes arrêtés par la Commission.

« Agréez, Monsieur et cher Confrère,...

« *Les secrétaires*,

« F. Coppée, A. Delpit. »

V. — *Pensionnaires.* — Les pensionnaires sont les membres de la Société qui reçoivent un secours annuel de celle-ci. Ce sont toujours des sociétaires, puisque les stagiaires, les héritiers ou les cessionnaires n'ont pas droit à la pension.

Au sujet des pensions, l'art. 5 des statuts de 1879 disait :

« L'objet de la Société est :

. . . .

« 4° La création, au profit des associés, d'une caisse de pen-
« sions de retraite, quand les ressources de la Société le per-
« mettront. »

En exécution de cet article, dès le mois de décembre 1879, la Commission arrêtait, après discussion, les dispositions suivantes :

« 1° Il sera servi, à partir du 1er janvier 1880, dix pensions
« de 600 fr. chacune, payables par trimestres échus, aux dix
« membres les plus âgés remplissant les autres conditions
« d'admissibilité à la pension ;
« 2° Pour établir la liste des ayants droit, les agents géné-
« raux devront adresser à tous leurs clients une circulaire les
« invitant à faire connaître, dans le plus bref délai, la date de
« leur naissance ;
« 3° La pension ne sera définitivement établie et les arrérages
« n'en seront payés qu'après la production de l'acte de nais-
« sance du titulaire. »

Les conditions d'admissibilité à la pension étaient 60 ans d'âge et 25 années de sociétariat, soit dans l'ancienne Société, soit dans la nouvelle. Au cas où plus de dix membres auraient réuni les conditions exigées, les dix pensions étaient attribuées aux sociétaires les plus âgés. La pension était incessible et insaisissable, et ne pouvait pas être refusée, car elle était non un secours mais un droit.

Les pensions créées furent d'abord seulement au nombre de dix : une onzième fut créée le 26 janvier 1880 au profit de M. Paul Rosier ; dix autres furent votées dans les séances des 13 février et 9 avril 1880 ; au 12 avril 1881, vingt nouvelles pensions furent instituées ; en 1886, la Société servait 70 pensions [1]. A l'heure actuelle, il y a une centaine de pensionnaires, sur 300 sociétaires à peine, et la Commission a décidé au cours de l'année 1896 que désormais la pension serait attribuée à tout sociétaire ayant 60 ans d'âge et 20 années de sociétariat. C'est là une mesure qui entraînera la création de nouvelles pensions et permettra à la Société de soulager la vieillesse d'un plus grand nombre de ses membres.

Telles sont les diverses classes de membres que comprend la Société des auteurs. Mais qu'ils soient stagiaires, sociétaires, héritiers adhérents, cessionnaires ou pensionnaires, ils sont tous tenus des mêmes obligations.

Ces obligations sont celles des art. 18 et 26.

Aux termes de l'art. 18, il est interdit à tous les membres de la Société de faire représenter aucun ouvrage, ancien ou nouveau, sur un théâtre qui n'aurait pas de traité avec la Société des auteurs, ou par une troupe en tournée qui n'aurait pas non plus de traité ; il leur est également interdit de faire représenter des ouvrages en collaboration avec des directeurs, régisseurs ou employés des théâtres à quelque titre que ce soit, et de faire avec les administrations théâtrales des traités particuliers à des conditions pécuniaires au-dessous de celles établies aux traités généraux ; quant à ceux contenant des conditions supérieures, ils seront suspendus ou annulés quand les traités généraux seront suspendus ou annulés. Les cessions de tout ou partie du

1. Rapport de M. Paul Ferrier à l'Assemblée générale du 4 mai 1887. Annuaire de l'année 1886-1887, p. 238.

répertoire ne peuvent être dressées que suivant la formule arrêtée par la Commission et délivrées par les agents généraux.

Quant à l'art. 26, il contient la sanction des obligations du sociétaire. Pour infraction à l'art. 18, cette sanction ne peut jamais être inférieure à 6.000 fr. ; le recouvrement de cette somme est à la charge des agents généraux qui ont à leur disposition toutes les voies de droit et notamment la retenue des droits d'auteur, la Société leur donne tout pouvoir pour opérer cette retenue et en verser le montant à la Caisse sociale.

Outre l'amende de 6.000 fr., l'auteur en faute peut être exclu de la Société par une délibération de l'Assemblée générale ; dans ce cas, la retenue de un pour cent, faite sur tous les droits d'auteur perçus pour le compte du coupable, ainsi que sa part dans l'actif social, s'il était sociétaire, sont définitivement acquis à la Société.

Comme on le voit, la sanction de l'art. 26 est sévère : c'est que l'on a voulu éviter avant tout que les auteurs puissent se soustraire aux obligations que leur imposent les statuts et rendre ainsi inutiles, à l'égard des administrations théâtrales, les mesures de coercition exercées par la Société. Aussi, grâce à cette sanction sévère, la Société des auteurs est aujourd'hui à même de traiter avec les directeurs aux conditions qu'il lui plaît d'imposer, et ceux-ci sont obligés de faire ses volontés sous peine de fermer leur théâtre ou de ne jouer que des ouvrages tombés dans le domaine public.

§ 4. — Nature juridique et fonctionnement.

I. — *Nature juridique.* — Nous connaissons assez la Société des auteurs dramatiques pour nous demander quelle est sa nature juridique. Il est certain tout d'abord que nous sommes

en présence d'une société civile, mais cette société civile constitue-t-elle une personne morale?

La réponse à cette question dépendrait de celle que l'on donnerait à une autre plus générale, celle de la personnalité juridique des sociétés civiles, si nous n'avions pour nous décider des éléments de solution propres à notre matière.

D'abord, les statuts de la Société des auteurs suppriment toute difficulté sur le point de savoir si elle peut, comme société civile, ester en justice par l'intermédiaire de ses représentants légaux, ce qui est une des conséquences les plus importantes de la personnalité civile des sociétés : l'action est, en effet, intentée au nom personnel des sociétaires intéressés par l'intermédiaire des administrateurs qui ont reçu mandat de poursuivre en justice la conservation des droits des sociétaires.

Cette remarque faite, on peut poser en principe que la Société des auteurs, par son but et son fonctionnement, forme une personne morale distincte de la personnalité de chacun de ses associés. Dès 1857, la jurisprudence lui a reconnu ce caractère et en a tiré cette conséquence, que, lorsqu'elle poursuit un directeur de théâtre en vertu d'un traité passé avec lui, celui-ci ne peut opposer à la Société, à titre de compensation, la créance qu'il peut avoir contre un des membres de la Société, bien que les droits réclamés aient trait à l'ouvrage de ce dernier (Trib. comm. de la Seine, 16 avril 1857 ; Pataille, 57, 168).

« Attendu, dit le jugement, que dans la commune intention « des parties, la Société des auteurs dramatiques, fondée pour « la défense mutuelle des droits des associés, représente une « collection d'intérêts et un *être moral* auquel ne peut être « opposée la situation personnelle de chacun de ses membres. »

Mais, quoique ayant la personnalité juridique, la Société des auteurs reste une société civile et n'a pas le caractère commercial.

« Attendu, dit le jugement du Trib. comm. de Marseille, du « 3 février 1880, que la Société des auteurs et compositeurs « dramatiques se compose d'auteurs et de compositeurs réunis « dans le but de faciliter la perception des droits qui leur « reviennent respectivement pour les représentations de leurs « ouvrages ;

« Attendu qu'un écrivain ou un artiste ne fait pas un acte « de commerce en louant ou en vendant sa propriété littéraire « ou artistique ; que, dès lors, la Société dont il s'agit a un « *caractère éminemment civil* qui ne la rend pas justiciable « des Tribunaux de commerce... »

(Trib. comm. de Marseille, 9 février 1880, *Journal de jurisprudence commerciale et maritime de Marseille*, 80-1-112.)

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques est donc une société civile, à laquelle la jurisprudence reconnaît avec raison la qualité de personne morale. C'est aussi un syndicat professionnel et une société de secours mutuel.

II. — *Fonctionnement.* — Le but principal de la Société consiste dans la perception des droits d'auteur et dans la défense des prérogatives de ses membres contre les administrations théâtrales. Pour obtenir ce double but, la Société passe des traités avec les différents théâtres de Paris, des départements ou de l'étranger. Dans ces traités, la Société insère les clauses qui lui paraissent devoir obtenir le résultat qu'elle se propose, et les administrations théâtrales sont obligées de les accepter, car si elles n'ont pas de traité avec la Société, elles n'ont pas non plus de pièces à jouer, tous les auteurs dramatiques faisant partie de la Société à titre de sociétaires ou de stagiaires, et cette participation leur interdisant le droit de céder leurs pièces ou de faire des traités particuliers avec les directeurs qui n'ont pas de traité général avec la Société.

La durée de ces traités varie de 2 à 5 ans. Ainsi, ont un traité de 2 ans : l'Opéra-Comique, la Porte-Saint-Martin, le Châtelet ; de 3 ans : l'Odéon, l'Ambigu, la Renaissance, Cluny ; de 4 ans : le Vaudeville, les Variétés, le Gymnase ; de 5 ans : le Palais-Royal [1].

Jusqu'à ces dernières années, les traités avec les directeurs se composaient de 65 articles, fixant les obligations de ceux-ci envers la Société ; mais ces traités présentaient de grandes imperfections. Outre qu'ils étaient longs et verbeux, ils avaient l'inconvénient de fixer des droits ou de créer des obligations, qui n'étaient accompagnés d'aucune sanction. La seule peine qui s'y trouvât édictée était le retrait du répertoire, l'annulation du traité, sanction évidemment excessive dans la plupart des cas.

Aussi, en 1890, la Commission des auteurs éprouva le besoin de donner aux traités une formule nouvelle et plus courte. Les 65 articles des anciens traités n'en formèrent plus que 26 dans les nouveaux, et chaque infraction y fut punie d'une juste pénalité : amende au profit de la Caisse sociale pour infraction d'ordre général ; indemnité au profit de l'auteur lésé pour infraction d'ordre particulier, amendes et indemnités toujours acquises de plein droit, sans mise en demeure et par l'effet seul du traité, de façon à éviter l'intervention de la justice.

Ces nouveaux traités, quoique contenant de nouvelles obligations pour les directeurs, furent acceptés par eux sans murmurer, dans l'impossibilité où ils étaient de faire autrement : nul doute qu'ils n'aient fait contre mauvaise fortune bon cœur et que dans leur for intérieur ils n'aient maudit la Société des auteurs qui ne leur laissait le choix qu'entre deux partis : se soumettre ou se démettre.

1. Séance de la Commission des auteurs du 31 janvier 1880.

Il ne faut pas confondre la Société des auteurs et compositeurs dramatiques avec les autres Sociétés similaires et notamment avec la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. Cette dernière Société se distingue en effet de la première, car, tout en ayant comme elle, pour but, la perception des droits d'auteurs, elle n'exerce son contrôle que sur toute œuvre qui n'est pas une pièce de théâtre, c'est-à-dire sur les morceaux ou airs isolés, tels que monologues, chansonnettes, ouvertures, fantaisies, etc... En un mot, tandis que le champ de perception de l'une consiste dans les théâtres, celui de l'autre réside dans les cafés-concerts. Tant que les cafés-concerts furent des établissements de minime importance, la Société des auteurs ne s'en préoccupa pas, mais quand ceux-ci ajoutèrent à leur répertoire des saynètes, des comédies, des revues, elle intervint pour leur imposer des traités; d'un autre côté, certains théâtres, qui faisaient un peu de musique accessoire, se virent réclamer par la Société des auteurs musiciens un tant pour cent sur la recette : d'où conflit entre la Société des auteurs dramatiques et la Société des auteurs musiciens.

Le conflit fut tranché amiablement par des concessions réciproques. La Société des auteurs garda le droit de prélever un tant pour cent dans les cafés-concerts où l'on représentait des saynètes ou des revues; c'est ainsi que les Folies-Bergère paient le 10 0/0 chaque fois que la représentation comprend une œuvre dramatique, et le 3 0/0 seulement en temps ordinaire. De même l'Eldorado payait, avant sa conversion en théâtre, le 10 0/0 pour une pièce en trois actes et au-dessus, le 6 0/0 pour un ouvrage en deux actes ou deux ouvrages en un acte, et le 3 0/0 pour une pièce en un acte. La Société des auteurs musiciens obtint, à son tour, le traité suivant conclu à la date du 17 novembre 1893.

« Lorsqu'un ouvrage dramatique comprendra de un à six airs « intercalés extraits d'œuvres dramatiques ou lyriques repré- « sentées, de romances, de chansonnettes ou des airs nouveaux, « de compositeurs non collaborateurs déclarés à cet ouvrage « dramatique, les compositeurs de ces airs recevront le droit « proportionnel de 1 0/0 qui est et continuera à être perçu par « la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique;

« Lorsqu'un ouvrage dramatique comprendra de sept à douze « airs intercalés... il sera prélevé, sur les droits perçus en vertu « des traités passés entre la Commission des auteurs et les « directeurs de théâtres de Paris, une part correspondante à « 1 0/0 de la recette brute. Cette part de 1 0/0 sera versée « entre les mains de l'agent général de la Société des auteurs « musiciens, pour être confondue avec le 1 0/0 qu'il aura direc- « tement perçu, et ces 2 0/0 devront être répartis, comme « d'usage, entre les compositeurs des airs intercalés :

« Enfin, lorsque le nombre des airs intercalés sera de treize « et au-dessus, il sera prélevé, sur les droits perçus par la « Société des auteurs, une part correspondante à 2 0/0 de la « recette brute; ces 2 0/0 seront versés à l'agent général de la « Société des auteurs musiciens, pour être confondus avec « le 1 0/0 qu'il aura directement perçu, et la répartition des « 3 0/0 ainsi obtenus sera faite par ses soins, comme il est dit « ci-dessus.....

« (Mêmes règles pour l'étranger ou les départements.)

« La présente convention sera mise en vigueur à partir du « 1er janvier 1894 et applicable à toutes les pièces nouvelles qui « seront représentées à partir de cette date. »

Par l'effet de cette double concession, la Société des auteurs a élargi son champ de perception en pouvant exiger des droits d'auteurs dans les cafés-concerts où l'on joue des ouvrages en un ou plusieurs actes, et la Société des auteurs musiciens perçoit, selon le cas, le 1, le 2 ou le 3 0/0 dans les théâtres où il se fait un peu de musique accessoire.

§ 5. — Rôle de la Société des auteurs en droit international.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques s'est, dès son origine, préoccupée d'assurer aux auteurs dramatiques une protection efficace dans les divers pays du monde où l'on pouvait jouer leurs œuvres. Elle a pour cela favorisé et provoqué la conclusion de traités internationaux entre la France et les autres Puissances pour la protection de la propriété littéraire; elle a passé des traités avec les directeurs des théâtres des diverses nations et organisé par l'intermédiaire des agents généraux un service d'agents particuliers chargés de percevoir les droits d'auteurs produits à l'étranger par la représentation de pièces d'auteurs français. Grâce à ses efforts, les droits d'auteur versés par l'étranger, qui n'étaient que de 57.373 fr. en 1879, époque de la reconstitution de la Société, s'élèvent aujourd'hui à la somme de 235.000 fr. environ. Nous allons étudier, en suivant l'ordre chronologique, l'œuvre de la Société des auteurs en droit international.

Dès 1880, nous trouvons la Société des auteurs sur la brèche. Les jugements et arrêts rendus par les tribunaux de la Belgique, interprétant la convention franco-belge du 1er mai 1861, reconnurent aux auteurs français le droit d'autoriser en Belgique la représentation de leurs pièces [1]; en conséquence, les agents généraux firent connaître à tous les directeurs de théâtres de la Belgique qu'ils devaient, à l'avenir, s'assurer du consentement écrit des auteurs, avant de représenter aucun

1. Cour d'appel de Bruxelles du 17 mai 1880, aff. Zola, Busnach et Gastineau c. le directeur du théâtre d'Anvers, et tribunal civil de Bruxelles, 3 août 1880, aff. Verdi, du Locle et Nuitter c. MM. Stoumon et Calabresi, directeurs du théâtre de la Monnaie à Bruxelles, décisions judiciaires rapportées dans l'*Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, année 1880-1881, p. 266 et 270.

ouvrage faisant partie du répertoire de la Société. A la suite de cette communication, les directeurs de théâtre demandèrent à traiter avec la Société, et la même année les traités furent rédigés. Désormais, on ne peut plus, depuis 1880, représenter en Belgique les ouvrages des auteurs dramatiques français, traduits ou non, qu'avec l'autorisation de ces derniers; en outre, les droits d'auteurs sont dus tant pour les pièces nouvelles que pour celles tombées en France dans le domaine public.

La même année, la Société des auteurs se mettait en relations avec M. Michelet, avocat et jurisconsulte russe, pour la défense des intérêts des auteurs français en Russie. La législation russe permet, en effet, aux auteurs étrangers, de faire respecter leur propriété à condition que ceux-ci donnent à un sujet russe les pouvoirs nécessaires. Grâce à cette combinaison, les droits d'auteurs perçus en Russie pendant l'exercice 1895-1896 ont atteint le chiffre de 16.050 fr.

En 1883, sur l'avis de M. Huard, avocat, membre du Conseil judiciaire de la Société, avis portant qu'aux termes de la loi espagnole un auteur français a le droit, comme un auteur espagnol, de poursuivre en justice ceux qui représentent ses pièces sans son consentement, la Commission décidait que des poursuites seraient dirigées en Espagne contre la direction du théâtre Apollo, de Madrid, et contre les théâtres des autres villes d'Espagne, où une troupe dirigée par M. Schurman donnait sans autorisation des représentations d'ouvrages français.

En 1883 et 1884, la Commission des auteurs examina et discuta le projet de la Convention franco-italienne qui est devenue la Convention du 9 juillet 1884, entre la France et l'Italie, ratifiée le 21 janvier 1885 et promulguée au *Journal officiel* le 24 janvier. Aux termes de ce traité, les auteurs français et italiens jouissent dans les deux pays contractants de la protec-

tion légale qui y est accordée aux nationaux. La Société des auteurs a beaucoup fait pour la conclusion de cette convention, et c'est notamment à son intervention qu'est dû le paragraphe suivant [1].

« La représentation ou l'exécution publique en Italie d'une « œuvre dramatique, dramatico-musicale ou chorégraphique « française sera interdite d'office par l'autorité locale lorsque l'au- « teur ou compositeur aura adressé soit au ministère de l'agri- « culture, de l'industrie et du commerce d'Italie, soit à l'autorité « diplomatique ou consulaire italienne en France, la déclaration « qu'il entend faire défendre la représentation ou l'exécution de « son œuvre à quiconque ne fournirait pas la preuve écrite et « légalisée de son autorisation. Il est d'ailleurs bien entendu que « l'accomplissement de la formalité ci-dessus est purement facul- « tatif, et que son omission ne préjudicierait en rien aux droits « résultant, pour l'auteur français, de la présente convention [2]. »

Donc l'auteur français jouit, en Italie, au point de vue du droit de représentation, de la même protection que l'auteur italien lui-même sans avoir aucune formalité à remplir. Mais si l'auteur français fait la déclaration dont parle le traité, ses droits sont protégés par l'autorité publique qui intervient pour les faire respecter.

Une convention analogue a été conclue le 10 avril 1883, entre la France et l'Allemagne [3]. C'est sur ce traité, au reste, qu'on s'est basé pour conclure celui du 9 juillet 1884 avec l'Italie.

A la séance du 5 février 1886, la Commission des Auteurs recevait M. Mons, auteur d'un projet d'agence ayant pour but

1. Séance de la Commission du 16 novembre 1883.
2. Art. 2, §§ 3 et 4 de la Convention du 9 juillet 1884 entre la France et l'Italie.
3. Cette convention a été ratifiée à Berlin le 6 août 1883, et déclarée exécutoire à partir de ce moment. La loi contenant approbation de la Convention est datée du 7 juin 1883.

de faire respecter dans les États-Unis d'Amérique les droits des auteurs dramatiques français, et voici quel fut son avis :

« La Commission croit que le programme de M. P. Mons, « loyalement exécuté, peut rendre de véritables services à l'art « dramatique français. Elle pense que, dans son ensemble et ses « détails, ce programme, conforme à notre jurisprudence théâtrale, « est appelé à donner les meilleurs résultats, et que, favorisée par « les membres de la Société agissant individuellement, ainsi que « le leur permettent les Statuts, la Franco-American-Dramatic-« Agency arrivera à monopoliser, pour les auteurs et composi-« teurs dramatiques français, la sauvegarde de leurs droits et la « défense de leurs intérêts dans les États-Unis d'Amérique ».

De même, dans sa séance du 26 novembre 1886, la Commission des auteurs, après avoir pris connaissance des propositions faites par M. Xavier Osorno dans le but d'établir au Mexique une perception des droits des auteurs français, l'autorisa à se servir de la note suivante et à la publier au besoin :

« M. Xavier Osorno, consul de la République mexicaine, a « exposé à la Commission des auteurs et compositeurs drama-« tiques, le projet de fonctionnement d'une agence ayant pour « but de faire respecter, dans la République des États-Unis « mexicains, les droits des auteurs dramatiques français. La « Commission croit que le programme de M. Xavier Osorno, « loyalement exécuté, peut rendre de véritables services à l'art « dramatique français. Elle pense que, favorisée par les membres « de la Société agissant individuellement, ainsi que le leur « permettent les statuts, l'agence que va créer M. Xavier Osorno « arrivera à sauvegarder les droits des auteurs et compositeurs « dramatiques français, dans la République des États-Unis « mexicains ».

Aucun de ces deux projets d'agence n'a abouti, et la Société des auteurs ne touche encore aucun droit ni aux États-Unis, ni

au Mexique, mais ces deux décisions de la Commission prouvent les efforts constants faits par la Société pour assurer aux auteurs français une protection internationale.

Lors des négociations et des pourparlers de la Convention de Berne, la Société des auteurs s'est fortement préoccupée d'obtenir pour les auteurs français le plus de protection possible, et si elle n'a pas encore obtenu satisfaction sur toute la ligne, elle n'a pas renoncé à la lutte et ne manque pas de renouveler ses revendications chaque fois que l'occasion s'en présente. C'est ainsi que l'exposition de 1889 ayant été l'occasion de la réunion à Paris du Congrès littéraire international, qui, en des assemblées annuelles, s'efforce de reviser et de perfectionner l'œuvre de la Convention de Berne, la Société, par l'organe de son président, M. Sardou, et de son vice-président, M. Ohnet, fit adopter par le Congrès ses vœux relatifs aux principes de la réciprocité, à la durée de la jouissance des droits d'auteur, à l'accomplissement des formalités prescrites par la législation du pays d'origine, et aux délais du droit exclusif de traduction. Les mêmes vœux furent portés à Berne dans la réunion du 5 octobre par MM. Armand d'Artois et Émile Jonas, délégués de la Commission.

L'année suivante, l'amélioration de la Convention de Berne faisait encore l'objet des préoccupations de la Société. Voici quels étaient les amendements demandés par la Commission et les agents généraux : d'abord, le droit absolu pour les auteurs et compositeurs d'interdire ou d'autoriser la représentation et la publication de leurs œuvres soit traduites, soit dans la langue nationale. La Commission demandait ensuite que le droit d'autorisation s'appliquât aussi bien aux œuvres dramatiques et lyriques représentées ou exécutées, qu'aux œuvres manuscrites autographiées ou imprimées, et que la protection des lois leur

fût assurée dans chaque pays comme aux œuvres nationales. Elle faisait observer que le droit de publication des œuvres dramatiques et musicales et leur droit de représentation sont absolument distincts l'un de l'autre, et que la publication d'une œuvre ne saurait autoriser personne à la représenter sans le consentement de son auteur pas plus que la représentation n'autorise à la publier.

La Commission demandait aussi que les auteurs jouissent de leur droit d'autorisation sans être obligés à aucune formalité : autorisation ou dépôt préalable.

Enfin la Commission demandait que les efforts du Congrès tendissent à obtenir l'adhésion des États-Unis d'Amérique à la Convention de Berne, et appelait son attention sur l'art. 10 de cette Convention qui semble ne pas considérer comme une contrefaçon la transformation d'un roman en pièce de théâtre, sans le consentement de l'auteur de ce roman.

En 1891, eut lieu aussi la dénonciation des conventions littéraires franco-suisse et franco-belge ; le résultat du maintien de ces dénonciations aurait été de créer un précédent fâcheux que d'autres États européens auraient pu renouveler, et de réduire les auteurs français aux droits résultant pour eux de la Convention de Berne, c'est-à-dire au traitement des nationaux. Or, en Suisse, la loi fédérale de 1883 dénie aux auteurs étrangers la faculté d'interdire ou d'autoriser la représentation de leurs œuvres, et fixe le maximum de leurs droits à un prélèvement de 2 0/0 sur les recettes. Il fallait donc à tout prix que les traités anciens fussent renouvelés ; une délégation de la Société des auteurs fut à cet effet envoyée au Ministre des affaires étrangères pour lui exposer la situation et solliciter sa bienveillance pour des intérêts si considérables, et elle eut le bonheur d'obtenir gain de cause.

En 1892, M. Sardou, président de la Société des auteurs, fut nommé vice-président de la Commission chargée de préparer les travaux du Congrès qui devait se réunir à Paris l'année suivante, à l'effet de reviser la Convention de Berne. La Société avait là un bon moyen de faire aboutir ses revendications. Mais, en 1893, le Congrès n'eut pas lieu et ce n'est qu'en 1896 qu'il s'est réuni. La Commission s'est alors préoccupée d'une façon toute particulière de faire recevoir ses observations : elle put prendre connaissance du nouveau texte de convention internationale présenté à la conférence diplomatique par le Gouvernement français, et comme, tout en tenant compte des réclamations de la Société dans une large mesure, on en avait omis quelques-unes, elle rédigea une note nouvelle que les délégués du Gouvernement français se chargèrent de présenter à la Conférence internationale.

Le Congrès tenu à Paris en 1896 a abouti à la rédaction de l'acte additionnel du 4 mai 1896, modifiant les art. 2,3,5,7,12 et 30 de la Convention de 1886, ainsi que les n°s 1 et 4 du protocole de clôture annexé à cette Convention. Dans sa séance du 8 avril 1897, la Chambre des députés a autorisé le Président de la République à ratifier et à faire exécuter l'acte additionnel du 4 mai 1896.

La Convention de Paris apporte quelques modifications à la Convention de Berne au point de vue du droit de représentation. Elle complète d'abord l'art. 2 en déclarant que les œuvres posthumes sont comprises parmi les œuvres protégées, point qui n'avait pas été résolu par la Convention de Berne.

Elle modifie ensuite l'art. 5, qui reçoit la rédaction suivante : « Les auteurs jouissent du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres pendant toute la durée du droit sur l'œuvre originale. Toutefois, le droit exclusif de traducteur ces-

sera d'exister, lorsque l'auteur n'en aura pas fait usage dans un délai de dix ans à partir de la première publication de l'œuvre originale, en publiant ou en faisant publier, dans un des pays de l'Union, une traduction dans la langue pour laquelle la protection sera réclamée. » Cet article contient une innovation importante. Tandis qu'autrefois l'auteur ne pouvait autoriser la représentation d'une traduction de son œuvre que pendant 10 ans, aujourd'hui, ce droit-là est conservé aussi longtemps que l'œuvre originale est protégée : la seule condition qui lui est imposée, c'est la publication, dans les 10 ans de la représentation, d'une traduction de sa pièce.

Enfin elle modifie l'art. 10, défendant ainsi la transformation d'un roman en pièce de théâtre et réciproquement.

Comme on peut le voir par ce rapide aperçu, si la Société des auteurs n'a pas obtenu satisfaction sur toute la ligne, elle a pourtant vu aboutir les plus importantes de ses revendications. Nul doute que, grâce à ses efforts incessants, les réclamations dont elle poursuit la reconnaissance, dans l'intérêt des auteurs qui la composent, ne soient un jour admises par les autres nations.

§ 6. — Appréciation.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques présente, il est certain, d'incontestables avantages. Outre qu'elle procède à la perception des droits d'auteur en France et à l'étranger sans que l'auteur ait à s'en occuper, elle s'efforce constamment d'en augmenter le taux et ses efforts ne sont pas stériles. Voici quels sont les résultats qu'elle a obtenus dans cet ordre d'idées :

En 1880	Paris rendait	1.757.097 fr.;	il rend aujourd'hui		2.149.782 fr.
—	les dép. rendaient	670.264	ils rendent	—	945 138
—	la banlieue rendait	71.047	elle rend	—	98.060
—	les caf-c. rendaient	40.276	ils rendent	—	159.695
—	l'étranger rendait	57.373	il rend	—	233.912

La Société a encore l'avantage de réprimer les fraudes des administrations théâtrales à l'égard des auteurs, de défendre les intérêts de ces derniers avec un soin jaloux, de distribuer des secours et des pensions aux auteurs dramatiques et aux membres de leur famille.

Mais à côté de ces avantages, la Société des auteurs présente de graves inconvénients qu'il importe de signaler.

Elle exerce d'abord sur les administrations théâtrales une autorité despotique; celles-ci sont obligées d'accepter sans discussion toutes les clauses qu'il plaît à la Société de leur imposer, et toute résistance de leur part est punie de *l'interdit*, c'est-à-dire du retrait du répertoire, ce qui équivaut à la ruine. Cette autorité despotique que la Société des auteurs exerce sur les directeurs, elle l'étend à ses membres : ceux-ci à leur tour, en raison du monopole acquis par la Société, se voient obligés d'en faire partie, et en cette qualité ils sont contraints d'en passer par toutes ses volontés sous peine de châtiments très sévères dont le plus doux est 6.000 fr. d'amende.

Cette autorité excessive acquise par la Société des auteurs en matière théâtrale lui permet de ne tenir aucun compte des lois existantes et d'obtenir des résultats contraires à ces lois. C'est ainsi que, aux termes de la loi de 1866, les pièces tombées dans le domaine public peuvent être représentées par les directeurs de théâtre sans autorisation préalable et sans perception de droits : la Société des auteurs est parvenue à abroger cette disposition. Aucun théâtre ne peut exister en France sans passer de traité avec la Société des auteurs; or, dans les traités qu'elle

passe avec les directeurs, la Société stipule que le tant pour cent sera perçu aussi bien quand on jouera des pièces nouvelles que quand on représentera des ouvrages tombés dans le domaine public. De cette façon la Société des auteurs assure la perpétuité de la propriété littéraire, contrairement à la loi de 1866.

Enfin, la Société des auteurs encourt un reproche qui est peut-être plus grave que les précédents, c'est celui de faire le jeu des auteurs consacrés par le succès au détriment de ceux qui ne sont pas encore connus. Un directeur français ou étranger s'adresse-t-il à la Société pour demander une pièce en vogue, on lui indique toujours celle de l'auteur arrivé en ne lui parlant jamais de celle d'un auteur plus jeune, au lieu de faire le directeur juge lui-même de la pièce qu'il désire monter en les leur indiquant toutes par leur titre.

Cette façon d'agir est la cause d'un mouvement de réaction qui va toujours croissant et qui finira, si la Société ne s'en préoccupe pas sérieusement, à entraîner une scission et à provoquer la formation d'une seconde Société des auteurs formée des dissidents de la première. Ce danger est d'autant plus à craindre qu'en ce moment il se forme un syndicat de directeurs dont le but principal est de protester contre les clauses qui lui sont imposées par la Société des auteurs et de se soustraire à sa domination. Il suffira à ce syndicat, pour arriver à ses fins, que les auteurs dissidents lui apportent leurs pièces et la Société des auteurs aura vécu.

Avis à qui de droit!

CHAPITRE II

FORMALITÉS QUI PRÉCÈDENT LA REPRÉSENTATION D'UN OUVRAGE DRAMATIQUE

Nous avons vu que le directeur de théâtre avait intérêt à se mettre en relations avec des auteurs dramatiques ; de leur côté, ceux-ci sont tout naturellement portés à rechercher un directeur disposé à jouer leurs productions, et ce sera souvent, en pratique, l'auteur qui fera des avances au directeur. Quand le directeur aura reçu la pièce et pris l'engagement de la faire jouer, le contrat de représentation sera formé. Mais la décision du directeur sera toujours précédée de certaines formalités qu'il importe de déterminer. Ces formalités varieront selon qu'il s'agira d'une pièce non encore représentée, d'une pièce déjà jouée ou d'une pièce tombée dans le domaine public.

D'où la division suivante :

Section I. — Formalités pour la présentation et l'acceptation des ouvrages dramatiques et lyriques non encore représentés ;

— II. — Formalités pour la représentation d'un ouvrage dramatique ou lyrique déjà représenté ;

— III. — Formalités pour la représentation des ouvrages dramatiques ou lyriques tombés dans le domaine public.

SECTION I

FORMALITÉS POUR LA PRÉSENTATION ET L'ACCEPTATION DES OUVRAGES DRAMATIQUES ET LYRIQUES NON ENCORE REPRÉSENTÉS.

Pour une pièce qui n'a pas encore été représentée, les formalités sont assez longues et compliquées. En voici l'énumération : choix d'un théâtre par l'auteur, dépôt de la pièce à ce théâtre, lecture de cette pièce par le comité ou le directeur et, enfin, décision du directeur qui peut être triple : acceptation pure et simple, acceptation à charge de corrections, refus.

I. — *Choix d'un théâtre.* — Le choix d'un théâtre appartient en principe à l'auteur. Celui-ci portera sa pièce au théâtre où il croira avoir le plus de chances de la faire accepter : s'il s'agit d'une tragédie ou d'une comédie, il s'adressera à la Comédie-Française ou à l'Odéon ; pour un drame, il ira à l'Ambigu ou à la Porte Saint-Martin ; pour une féerie, au Châtelet : pour une opérette, aux Variétés, à la Gaîté ou à l'Athénée-Comique, etc.

La liberté de l'auteur pourra être restreinte dans certaines hypothèses : il en sera ainsi, par exemple, quand un directeur de théâtre ayant commandé une pièce à un auteur, celui-ci se sera engagé à la lui livrer. L'auteur sera obligé de porter sa pièce au directeur qui la lui a commandée, et il n'aura plus le choix du théâtre, car il ne peut faire ce choix qu'en violant la convention intervenue, ce qui l'expose à des dommages-intérêts.

Que se passera-t-il quand l'auteur aura proposé sa pièce à plusieurs directeurs de théâtre à la fois? Quel est celui d'entre eux qui aura le droit de la représenter à l'exclusion des autres?

Certains auteurs veulent, conformément à l'art. 1141 du Code civil, que le droit de représenter l'ouvrage dramatique appartienne au directeur qui a été mis le premier en possession réelle. Mais croyons nous avec M. Guichard que ce texte n'est pas applicable à la question, car, en fait, les différents directeurs auront été mis simultanément en possession du manuscrit, et, en droit, l'art. 1141, posant un principe spécial aux choses mobilières, ne comprend pas notre cas où il s'agit non d'une chose mais droit incorporel, le droit de représentation. Il vaut mieux conclure avec le même auteur que le droit de représenter la pièce appartiendra au directeur qui l'aura le premier acceptée. En effet, à partir de ce moment, l'auteur est dépossédé du droit de représentation au profit du directeur qui lui a fait connaître sa décision et il ne peut, par suite, le donner à une nouvelle personne. Quant aux autres directeurs, ils n'auront même pas droit à des dommages-intérêts, car l'auteur n'avait pris à leur égard aucun engagement, s'étant contenté de leur faire une proposition de contrat dont les effets étaient subordonnés à leur acceptation.

Toutes les hypothèses ci-dessus ne visent que le cas où il n'y a qu'un seul auteur et celui où tous les auteurs sont d'accord, s'il y a collaboration. Mais que se passera-t-il quand, dans cette dernière hypothèse, il y aura désaccord? Faudra-t-il permettre à l'un des collaborateurs d'engager la pièce commune à un théâtre sans le concours des autres? Exigera-t-on leur consentement commun? La justice devra-t-elle faire la désignation d'un théâtre?

Il ne s'agit pas ici bien entendu du cas où les collaborateurs auraient, au cours de la composition ou même auparavant, déterminé le théâtre pour lequel ils travaillaient. MM. Lacau et Paulmier (t. II, n° 542, p. 64, 1er alinéa) admettent avec raison

que, la pièce terminée, chacun des collaborateurs peut la livrer à l'administration théâtrale convenue, sans que les autres puissent attaquer cet acte. Nous sommes dans une hypothèse toute différente : celle où rien n'a encore été convenu entre les auteurs et où des difficultés s'élèvent pour la désignation du théâtre.

M. Guichard (*op. cit.*, p. 121) admet que l'on se trouve en présence d'une difficulté insoluble, et que, si les auteurs ne peuvent pas se mettre d'accord, la conséquence de leurs dissensions sera l'impossibilité de jouer l'ouvrage sur aucune scène tant qu'il n'y aura pas entente.

MM. Lacan et Paulmier décident (*op. cit.*, t. II, n° 542, p. 64, 2e alinéa) que chacun des auteurs doit être libre de porter la pièce à tel théâtre qu'il lui plaira de choisir et de conclure avec le directeur des engagements distincts, sauf à partager entre tous les auteurs les droits produits par la représentation de l'ouvrage commun.

La solution la plus raisonnable, selon nous, est celle qui donne à la justice le choix du théâtre au cas où les auteurs s'obstinent dans leur désaccord. Il ne faut pas, en effet, que par l'entêtement de l'un des auteurs, et peut-être du moindre, les collaborateurs voient le fruit de leur travail anéanti et soient réduits à laisser écouler en contestations le temps pendant lequel la pièce aurait pu avoir du succès et après lequel elle n'aura plus de chances de réussite : il en sera notamment ainsi s'il s'agit d'une revue. Cette dernière solution a été consacrée par le tribunal civil de la Seine, le 30 avril 1853 (*Gaz. des Trib.* du 1er mai, aff. Bayard c. Gaspari) :

« Attendu, dit ce jugement, que le droit de concéder à un « théâtre la faculté de représenter une œuvre dramatique appar- « tient essentiellement au propriétaire de l'œuvre;

« Que si l'œuvre a été composée par plusieurs auteurs, cha-
« cun d'eux a un droit égal à être consulté, et que nul d'entre
« eux ne peut s'arroger le droit d'autoriser la représentation de
« la pièce sur un théâtre sans le consentement de son ou de ses
« collaborateurs;

« Qu'en cas de contrariété entre les volontés des auteurs de
« la pièce, c'est à la justice qu'il appartient de déterminer,
« entre ces volontés opposées, laquelle est plus favorable à
« l'exploitation de l'œuvre commune..... »

La même solution a été admise par la Cour de Paris, le 13 mai 1884 (le journal *La Loi* du 14 mai, aff. de La Rounat c. Pierre de Corvin). L'arrêt se contente d'exiger, pour que le Tribunal puisse valablement désigner, en cas de désaccord, le théâtre auquel doit être attribuée l'œuvre commune, que tous les collaborateurs soient mis en cause et que cette demande ne soit pas formée pour la première fois en appel, car elle constitue un moyen nouveau.

II. — *Dépôt du manuscrit.* — Lorsque l'auteur a choisi le théâtre où il désire faire représenter sa pièce, il faut qu'il s'occupe de la faire agréer par le directeur. Pour cela, il n'a qu'à déposer le manuscrit entre les mains du directeur, afin que celui-ci puisse se rendre compte de la valeur de l'ouvrage qu'on lui propose.

Le fait par l'auteur de remettre ainsi son manuscrit au directeur constitue un véritable dépôt, conformément à l'art. 1915 du Code civil. Aussi l'auteur a-t-il droit à un récépissé en échange de la remise de son œuvre. Ce récépissé lui permettra d'obtenir des dommages-intérêts et d'établir la responsabilité du directeur, s'il y a perte du manuscrit. A défaut de récépissé, l'auteur ne pourrait pas réclamer au directeur plus de 150 fr. de dom-

mages-intérêts, car, au-dessus de ce chiffre, la demande doit être basée sur un acte écrit.

Toutefois, si l'auteur portait son action devant le Tribunal de commerce, il pourrait obtenir une condamnation supérieure à 150 fr., car les tribunaux de commerce ne sont pas liés par la disposition de l'art. 1341 du Code civil.

Pour éviter les responsabilités résultant de la perte partielle ou totale du manuscrit, il arrivera souvent en pratique que l'auteur déposera seulement une copie de la pièce; l'avantage sera, qu'au cas de perte, le directeur n'aura d'autre obligation que de faire faire à ses frais une nouvelle copie de la pièce dont l'exemplaire a été égaré.

Le dépôt des pièces de théâtre a été réglementé par une clause des nouveaux traités de la Société des auteurs avec les directeurs de théâtre, en vigueur depuis 1890, et la perte du manuscrit s'y trouve sévèrement punie.

III. — *Lecture de la pièce.* — Le directeur, ainsi mis en pos session de la pièce, cherchera à se rendre compte de sa valeur littéraire et du succès qu'elle peut avoir sur son théâtre.

Il pourra refuser la pièce même sans la lire ou la soumettre à un Comité de lecture, de même qu'il pourra l'accepter *de plano*, sans le moindre examen et sur la seule réputation; mais, en pratique, il consultera des personnes compétentes ou prendra l'avis du comité de lecture, s'il en existe un auprès de son théâtre.

Si le directeur communique la pièce à des étrangers, il le fait à ses risques et périls; par conséquent, si ceux-ci profitaient de cette communication pour écrire une pièce sur les mêmes données ou pour prétendre à des droits de collaboration en déposant à la Société des auteurs un mémoire contenant le sujet de la

pièce, preuve de leur collaboration, l'auteur pourrait non seulement poursuivre ces personnes indélicates en contrefaçon, mais aurait encore une action en réparation contre le directeur qui est en faute pour n'avoir pas su mieux choisir ses confidents. En revanche, nous pensons que l'auteur n'aurait d'action ni contre le directeur ni contre le conseiller, au cas où celui-ci aurait donné un avis désobligeant, même si cet avis était tombé en la possession de l'auteur, ayant été oublié par mégarde dans le manuscrit rendu après refus.

Le directeur peut aussi communiquer la pièce qu'on lui propose à un Comité de lecture, comme cela a lieu à l'Odéon. Ce Comité est composé soit de comédiens, soit de gens de lettres choisis par le directeur, à qui il appartient également de régler le mode de convocation du Comité, l'ordre de ses travaux, la façon d'exprimer et de recueillir les suffrages. L'avis du Comité n'est pas obligatoire : s'il accepte l'ouvrage, le directeur peut le refuser; et s'il le refuse, le directeur peut quand même le faire jouer. Il est un cas pourtant où l'avis du Comité doit être suivi : c'est celui où l'auteur et le directeur ont convenu pour la réception de la pièce de s'en rapporter à la décision du Comité; si celui-ci accepte la pièce, le directeur ne peut plus la refuser, car l'acceptation de la pièce par le Comité est l'accomplissement de la condition à laquelle était subordonné le contrat, qui devient ainsi définitif et parfait.

A la Comédie-Française, le Comité de lecture a des pouvoirs plus étendus. Ce théâtre est régi aujourd'hui par le décret du 15 octobre 1812, plus connu sous le nom de décret de Moscou, par les décrets postérieurs du 27 avril 1850 et 19 novembre 1859, et par l'arrêté ministériel du 22 avril 1869. L'organisation du Comité de lecture remonte au décret de Moscou; des modifications ont été apportées depuis à ce Comité

par l'art. 8 du décret du 27 avril 1850, et par l'arrêté ministériel du 22 avril 1869 ; il est régi à l'heure actuelle par le décret du 1er février 1887.

Aux termes de ce décret, la lecture des pièces nouvelles se fait devant un Comité composé de l'administrateur général, président, et des six membres titulaires du Comité d'administration : dans le cas où le doyen des sociétaires ne fait pas partie du Comité d'administration, il est membre de droit du Comité de lecture, en qualité de vice-président.

L'admission a lieu à la pluralité absolue des voix ; en cas de partage, la voix de l'administrateur général est prépondérante. Après la lecture de la pièce, il est procédé à un tour d'opinions dans lequel chacun des membres présents est invité à exprimer son avis. Le vote a lieu ensuite nominalement, par bulletins signés, et portant l'une des mentions suivantes : pièce reçue, refusée ou admise à une seconde lecture.

Les femmes restent exclues, comme par le passé, du Comité de lecture ; le décret de 1812 leur permettait d'en faire partie, mais ce droit leur fut enlevé en 1853, car elles étaient, paraît-il, d'une indulgence excessive.

La lecture de la pièce devant le Comité de lecture est précédée d'un rapport fait par des examinateurs spéciaux, rapport concluant à ce que la pièce soit réservée pour être ultérieurement lue devant le Comité de lecture, ou bien, à ce que, sans plus ample examen, elle soit rendue à son auteur. Le rapport est soumis au Comité de lecture, formé comme il est dit plus haut, et c'est à lui seul qu'il appartient d'en accepter ou d'en rejeter les conclusions. Le résultat de cet examen préalable doit toujours être notifié à l'auteur un mois au plus tard après le dépôt de sa pièce.

Autrefois, sur la demande formelle de l'auteur, tous les

autres sociétaires pouvaient être adjoints au Comité de lecture pour participer au jugement de sa pièce avec voix délibérative. De même, quand la pièce était admise à une seconde lecture, le Comité appelé à prononcer sur cette seconde lecture était composé de tous les sociétaires hommes sous la présidence de l'administrateur général. Le décret de 1887 a supprimé la participation des sociétaires au Comité de lecture dans ces deux cas. Désormais, ce Comité est toujours composé de l'administrateur et de six membres titulaires du Comité d'administration et de ceux-là seulement.

A côté de leur acceptation par le Comité de lecture, les pièces présentées à la Comédie-Française doivent remplir une autre condition. Aux termes de l'arrêté ministériel du 5 décembre 1853, aucune pièce ne peut être mise à l'étude dans cet établissement sans l'autorisation du gouvernement. Par suite, l'auteur, qui ne justifie pas que sa pièce, quoique reçue par le Comité, a été approuvée par le ministre, ne peut ni en exiger la représentation ni obtenir des dommages-intérêts pour le défaut de représentation (Trib. civ. de la Seine, 17 novembre 1851, le *Droit* du 10 novembre; — Trib. comm. de la Seine, 29 juin 1851, le *Droit* du 1er juillet; Trib. comm. de la Seine, 15 février 1860, *Gaz. des Trib.* du 21 février).

IV. — *Décision du directeur.* — Après en avoir conféré avec les personnes compétentes, ou avoir pris l'avis du Comité de lecture, le directeur prend une décision : ou bien il reçoit la pièce purement et simplement, ou bien il la reçoit sous réserve de corrections, ou bien il la refuse. Dans tous les cas, c'est dans le délai de quarante jours que l'auteur doit être informé du sort de sa pièce par une lettre du directeur (Ch. Lesene, *Code des théâtres*, p. 217, et Ch. Constant, *op. cit.*, p. 116).

1. *Acceptation pure et simple.* — Si le directeur reçoit la pièce purement et simplement, le contrat de représentation se trouve irrévocablement formé dès que l'acceptation a été notifiée à l'auteur. La preuve de la réception n'est soumise à aucune règle spéciale, mais elle doit être formelle ou résulter de circonstances de nature à ne laisser aucun doute sur la décision du directeur. Écoutons ce que MM. Lacau et Paulmier nous disent à cet égard (*op. cit.*, t. II, n° 547, p. 71).

« Il arrive souvent que, pour ne pas blesser la susceptibilité « d'un auteur par un refus, le directeur lui prodigue d'autant « plus d'éloges que la pièce lui paraît mauvaise et inacceptable. Il ne faudrait pas voir un indice d'admission dans ces « formules de politesse qui n'ont de signification que pour « l'amour-propre de l'auteur, et ne sont, en réalité, qu'un « remerciement honnête. On en voit un exemple dans une affaire « rapportée dans la *Gazette des Tribunaux*, 17 et 18 décembre « 1832. M. Auger, homme de lettres, prétendant que le directeur du théâtre du Palais-Royal avait été enchanté d'un vaudeville qu'il lui avait présenté, et lui en avait promis la représentation publique, le poursuivait en dommages-intérêts « pour inexécution de sa promesse. Le Tribunal ne vit pas dans « cette prétendue satisfaction du directeur un engagement formel, et débouta M. Auger de sa demande. »

La preuve de la réception devra donc résulter de preuves précises et écrites, puisque les Tribunaux, en cas de contestation, paraissent ne pas vouloir accepter en cette matière les déclarations verbales; on l'établira au moyen de la correspondance des parties, du commencement d'exécution donné à la convention et des livres du directeur. Nous avons vu que celui-ci, outre les livres qui sont communs avec tous les commerçants et qui lui sont imposés par la loi, tient des livres spéciaux. L'un de ces livres est celui qui est destiné à recevoir

l'inscription des pièces reçues, inscription qui comprend le titre de la pièce, le nom de l'auteur, des collaborateurs et des compositeurs s'il y en a, et le nombre d'actes. Cette inscription sert non seulement à prouver la réception de la pièce, mais encore le rang qu'elle occupe parmi les pièces reçues et par suite le moment où elle devra être représentée. Au cas de contestation, le directeur pourrait être obligé de produire ce livre, et sur son refus être condamné et perdre son procès.

Après la réception constatée, l'auteur doit remettre au directeur, si celui-ci ne l'a pas déjà en sa possession, le manuscrit ou une copie du manuscrit qui restera à l'administration du théâtre. Le compositeur d'une œuvre lyrique n'est tenu que de livrer sa partition orchestrée. Tous les frais de copies de rôles et de parties d'orchestre sont à la charge du théâtre.

La réception d'une œuvre lyrique est soumise à certaines particularités qui nous sont indiquées par M. Constant (*op. cit.*, p. 148).

« L'admission des paroles, du livret, n'implique en rien l'admission de la musique, de la partition. Lorsque un poème est reçu, l'auteur doit présenter son compositeur ; et dans le cas où ce compositeur ne serait pas agréé par le directeur, celui-ci devrait, dans le délai d'un mois, proposer trois autres compositeurs parmi lesquels l'auteur du livret serait forcé de choisir ; enfin, si l'auteur n'acceptait aucun des trois autres compositeurs ainsi présentés, la réception de son poème serait considérée comme nulle et non avenue ; son manuscrit lui serait rendu. »

Mais, qu'il s'agisse d'un ouvrage dramatique ou lyrique, l'auteur devra veiller à ce que la réception de sa pièce soit notifiée à la *Société des auteurs* s'il en fait partie, ce qui sera le cas le plus fréquent, afin que les droits d'auteur produits par la

représentation de la pièce soient régulièrement perçus. La réception, sera, en dehors de toute communication de l'auteur, facilement connue de la *Société des auteurs*, car, tous les directeurs de théâtre avec qui elle a un traité, c'est-à-dire à peu près tous, doivent, sous peine d'une amende relativement élevée, envoyer chaque mois au Secrétariat de la *Société*, le relevé du registre des réceptions, c'est-à-dire la liste des pièces reçues pendant le mois.

2. *Acceptation à corrections.* — Au lieu d'être reçue purement et simplement, il peut se faire que la pièce ne soit acceptée que sous la condition expresse de corrections. Dans ce cas, les corrections doivent être de peu d'importance ou avoir une certaine consistance.

Elles seront peu importantes quand elles consisteront dans quelques imperfections de style, ou dans quelques modifications accessoires : dans ce cas la pièce est considérée comme reçue d'ores et déjà définitivement, les corrections imposées n'étant qu'une pure formalité (Paris, 30 mai 1865).

Quand les corrections seront plus importantes, on se trouvera en face d'un contrat conditionnel qui se changera en contrat définitif quand les corrections auront été faites par l'auteur et trouvées suffisantes par le directeur. Si celui-ci, malgré les corrections, ne voulait pas accepter la pièce, il appartiendrait aux Tribunaux de trancher le conflit en décidant si les corrections sont suffisantes et ont été faites conformément aux conventions des parties.

Dans tous les cas, l'auteur reçu à corrections devra les faire dans le délai de deux mois à partir du jour où son manuscrit lui aura été rendu et où la décision du Comité de lecture ou du directeur lui aura été notifiée. Quand une pièce est reçue à corrections, il y a présomption que le manuscrit de la pièce a

été rendu à son auteur, et c'est à celui-ci à prouver au cas où le directeur prétendrait ne pas avoir le manuscrit, que celui-ci ne lui pas été rendu, ou qu'il a été confié une seconde fois à l'administration théâtrale.

3. *Refus.* — Enfin, la pièce peut être refusée par le directeur. En agissant ainsi, celui-ci ne fait qu'user de son droit et il ne saurait être de ce chef passible de dommages-intérêts. L'effet du refus dûment signifié à l'intéressé est d'empêcher le contrat de représentation de se former, car les conditions nécessaires à sa conclusion font désormais défaut. L'auteur rentre en possession de son manuscrit et peut le soumettre à l'approbation d'autres administrations théâtrales, alors même que la pièce lui aurait été commandée par le théâtre qui l'a refusée. C'est ce qui s'est passé pour la pièce de M. Émile Bergerat, « le Capitaine Fracasse » qui, commandée à celui-ci par M. Porel, reçue à corrections et définitivement refusée, a été jouée dernièrement à l'Odéon par MM. Antoine et Ginisty [1].

SECTION II

FORMALITÉS POUR LA REPRÉSENTATION D'UN OUVRAGE DRAMATIQUE OU LYRIQUE DÉJA REPRÉSENTÉ

Il peut se faire que le directeur, au lieu de représenter une pièce nouvelle, se contente d'une pièce déjà portée devant le public; dans ce cas, la pièce pour arriver jusqu'à lui n'est pas tenue de passer par la filière du chapitre précédent, il suffit que l'auteur consente formellement et par écrit à sa représentation,

1. Lire à cet égard l'intéressante préface du *Capitaine Fracasse.*

ainsi que cela résulte des lois des 19 janvier et 6 août 1791, 1er septembre 1793 et de l'art. 428 du Code Pénal.

Le but de la loi en subordonnant la représentation d'une pièce au consentement de son auteur a été de permettre à celui-ci d'être seul juge de l'opportunité de la représentation, et, de l'empêcher, s'il trouve le moment mal choisi ou la troupe insuffisante. La loi avait aussi un second but en exigeant l'autorisation de l'auteur pour toute représentation de son œuvre, celui de lui permettre de percevoir facilement ses droits d'auteur, par la connaissance qu'il acquérait ainsi de l'endroit et du jour où sa pièce était jouée :

Cela posé, demandons-nous :

§ I. — Quels directeurs ont besoin d'autorisation.

§ II. — A qui l'autorisation doit être demandée.

§ III. — Dans quelle forme.

§ IV. — Sanction du défaut d'autorisation.

§ 1. — Quels directeurs ont besoin d'autorisation.

Le principe est que tout directeur de théâtre ou de spectacles doit, avant de représenter une pièce, obtenir l'autorisation de l'auteur. La jurisprudence assimile aux entrepreneurs de spectacles, les propriétaires de lieux publics, dont l'entrée est soumise au paiement d'un prix. Il en est notamment ainsi pour :

1° Les cafés (Cr. c., 22 janvier 1869, D. P. 69. 1. 384);

2° Les cafés-concerts (Cr. c., 24 juin 1852, D. P. 52. 1. 221);

3° Les concerts des établissements d'eaux thermales et des casinos de stations balnéaires (Cr. c., 19 mai 1859, D. P. 59. 1. 430);

4° Les sociétés musicales qui donnent des concerts à leurs membres tenus de payer une cotisation annuelle (Cr. c., 10 décembre 1854, D. P. 1855. 1. 45);

5° Les cirques (Paris, 12 juillet 1855, D. P. 55. 2. 257);
6° Les bals publics (Paris, 12 juillet 1855, D. P. 55. 2. 256).

§ 2. — A qui doit être demandée l'autorisation.

L'autorisation doit être demandée à l'auteur lui-même ou à ses héritiers s'il est mort : les tiers cessionnaires ou mandataires de l'auteur n'ont pas qualité pour la donner. C'est ce qui résulte d'une délibération de la Commission des auteurs du 30 avril 1880, ainsi conçue :

« La Commission, considérant que les auteurs et compositeurs « dramatiques ne peuvent, sans fausser l'esprit et la lettre « et l'esprit de l'acte social, déroger, dans les traités particuliers, « aux conditions des traités généraux;

« Qu'ils ne peuvent donner à des intermédiaires les droits « qu'ils ont abandonnés à la Commission et confiés aux agents « généraux, et qui sont la raison même de l'association;

« Décide qu'elle interviendra pour défendre les droits de la « Société dans les procès en cours, et qu'une circulaire rappe- « lant ces dispositions sera adressée à tous les sociétaires et les « stagiaires. »

En exécution de cette décision, la circulaire suivante a été envoyée aux sociétaires et aux stagiaires :

« Paris, le 7 mai 1880.

« Monsieur et cher confrère,

« La Commission des auteurs et compositeurs dramatiques « rappelle à tous les membres de la Société qu'aux termes des « statuts, les auteurs dramatiques et les compositeurs dramatiques « qui font partie de la Société, ont *seuls* le droit d'autoriser ou « d'interdire la représentation de leurs œuvres dans la limite « des traités généraux, et qu'il ne leur est permis, en aucun cas, « de *déléguer à un éditeur ou à un mandataire quelconque* ce « droit d'autorisation ou d'interdiction qui ne peut être exercé

« que par la volonté personnelle de l'auteur, au siège de la « Société et par le ministère des agents généraux.

« Agréez, Monsieur et cher confrère, l'assurance de nos sen- « timents affectueux.

« *Les secrétaires*,

« F. Coppée, A. Delpit. »

L'autorisation n'est exigée que pour les théâtres où la pièce n'a pas été déjà représentée et qui ne l'ont pas par suite à leur répertoire. La Société des auteurs dramatiques admet qu'une pièce n'est plus au répertoire et qu'elle revient à la libre disposition de son auteur, sans aucune formalité de mise en demeure, quand le directeur du théâtre est resté 365 jours sans la jouer (Trib. civ. de la Seine, 27 avril 1883, *Gaz. des Trib.* du 28 avril). Dans la séance du 8 février 1884, la Commission des auteurs a modifié un peu le principe primitif en admettant que pour qu'une pièce fût au répertoire, il fallait qu'elle eût eu trois représentations consécutives données le soir, en dehors des matinées, dans l'espace de 365 jours. Ce principe a encore été modifié en 1890, lors de la réfection de la formule des traités, et la Société admet aujourd'hui, en vertu de cette modification, qu'une pièce, pour rester au répertoire, doit avoir eu en 365 jours dix représentations consécutives données le soir en dehors des matinées.

Quand il y a plusieurs auteurs et que ceux-ci ont fait défense au directeur de reprendre leur pièce sans avoir obtenu leur autorisation collective, cette défense est valable et expose le directeur à des dommages-intérêts quand il joue la pièce après avoir obtenu l'autorisation d'un seul des auteurs. (C. de Paris, 19 décembre 1878, aff. Millaud c. Comte, Madame l'Archiduc. D. P. 1880. 2. 62).

On se demandait avant 1886, époque de la Convention de

Berne, si l'autorisation était nécessaire pour les ouvrages étrangers représentés en France. MM. Lacau et Paulmier admettaient l'affirmative, car, disaient-ils, *le décret du 28 mars 1852 sur la contrefaçon des ouvrages étrangers* n'a sans doute pas prévu cette hypothèse, mais il a réglementé celle relative à l'impression qui est une hypothèse analogue ; le décret doit donc protéger la représentation d'une pièce aussi bien que son impression sous peine d'être en contradiction avec son but et son esprit. La jurisprudence était pourtant en sens contraire, puisque Verdi, ayant voulu s'opposer à la représentation de ses œuvres que le directeur du Théâtre Italien devait donner en France, se vit débouté de sa demande par la Cour de Paris, par le motif que le décret de 1852 ne prévoyait que la publication et non la représentation des ouvrages étrangers en France ; cet arrêt fut confirmé par une décision de la Cour suprême du 14 décembre 1857 (D. P. 58. 1. 161). En réalité, la jurisprudence de cette époque jouait sur les mots, car du moment où le décret de 1852 protégeait la publication d'une œuvre étrangère, il devait aussi protéger la représentation ; la représentation est, en effet, pour les ouvrages dramatiques une forme de la publication, et c'en est même la seule forme quand l'auteur ne veut pas faire imprimer ses pièces comme le font M. Sardou et quelques autres auteurs modernes, dans le but de ne pas se les laisser voler par l'Amérique.

Aujourd'hui, la situation des auteurs dramatiques étrangers en France est régie par la Convention de Berne, qui leur assure la même protection qu'aux auteurs français eux-mêmes : par suite, tout directeur de théâtre qui voudra représenter une œuvre étrangère, devra obtenir l'autorisation de cet auteur, comme il aurait à l'obtenir s'il s'agissait d'un Français. Réciproquement, les auteurs dramatiques français jouissent, dans

les pays de l'Union, de la même protection que les nationaux de ces pays : la conséquence, c'est qu'en Suisse où l'autorisation de l'auteur n'est pas exigée, on pourra représenter une pièce française sans autorisation préalable.

Quant aux pays qui ne font pas partie de l'Union, et dont les plus conséquents sont la Russie et les États-Unis, la protection de leurs auteurs nationaux en France, ou des auteurs français chez eux, y est fixée d'après les traités internationaux.

En matière d'ouvrages dramatiques composés de paroles et de musique : opéras-comiques, opérettes... il y a des règles spéciales, Il faut obtenir le consentement du compositeur et de l auteur du livret, sous peine de se rendre coupable en n'obtenant que le consentement de l'un d'eux du délit de représentation illicite. Mais l'auteur qui refuse son consentement, si ce refus n'est pas justifié, est tenu de dommages-intérêts envers ses co-auteurs (Paris, 19 avril 1845, D. P. 45.2.85 — Même Tribunal, 12 juillet 1855, D. P. 55.2.256 — Même Tribunal, 19 août 1872, D. P. 74.5.514). Dans cette dernière espèce il s'agissait d'Ambroise Thomas, qui, ayant composé dans sa jeunesse la musique de *Gilles et Gillotin* dont Sauvage avait écrit les paroles, s'opposait à la représentation de cette œuvre. Le Tribunal civil de la Seine lui reconnut ce droit, mais comme sa résistance ne paraissait pas justifier ce fait, elle le condamna à des dommages-intérêts envers son co-auteur, pour que celui-ci ne fût pas obligé « de voir tarie la source des avantages qu'il avait espéré recueillir de son travail »

Les mêmes règles sont admises en matière de collaboration.

§ 3. — Formes de l'autorisation.

L'autorisation donnée par l'auteur doit être écrite.

L'autorisation doit être demandée avant la représentation de

la pièce : l'entrepreneur de spectacles qui aurait négligé de la demander, ne pourrait pas se soustraire à la sanction de l'art. 428, en déclarant qu'il avait l'intention d'acquitter les droits d'auteur. C'est ce qui résulte des termes formels de l'art. 3 de la Loi du 19 janvier 1891 : « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public dans toute l'étendue de la France sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs », et de la jurisprudence postérieure (Cr. c., 11 mai 1860 D. P. 60.1.293 — Cr. c., 9 août 1872, D. P. 72.1.332.)

Pour ce qui est de la forme dans laquelle doit être conçue l'autorisation de l'auteur, l'Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques en 1896 pose des règles applicables à ses membres. Ces règles, quoique applicables aux membres seuls de cette Société sont en réalité des règles générales, car tous les auteurs font partie de la Société, à cause de l'impossibilité où ils seraient de percevoir eux-mêmes les droits produits par la représentation de leurs pièces, s'ils n'en étaient pas membres.

Les auteurs dramatiques ou lyriques faisant partie de la Société des auteurs ne peuvent, ni faire recevoir, ni laisser répéter ou représenter aucun ouvrage dans un théâtre, dans tout autre établissement public ou par une troupe en tournée, lorsqu'il n'y a pas de traité général avec la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques.

Pour que cette défense ne soit pas une mesure vaine, les autorisations des auteurs doivent être signées par eux sur une feuille spéciale délivrée par la Société et portant le visa de l'un des agents généraux (V., dans l'Annuaire de 1896, la nouvelle formule d'autorisation).

Ce moyen permet à la Société de réserver les œuvres de ses membres aux entreprises dramatiques qui ont consenti un traité avec elle, et d'obliger ainsi les directeurs qui n'ont pas de traité à jouer seulement les pièces qui sont tombées dans le domaine public. Cette réglementation présente de grands avantages au point de vue de la perception des droits, et de l'obtention des autorisations. Pour ce qui est de la perception des droits, la Société, étant prévenue par le contre-seing qu'elle donne à l'autorisation de l'auteur que la pièce de celui-ci va être jouée, se présentera le soir de la représentation pour toucher les droits d'auteur. Au point de vue de l'obtention de l'autorisation, les directeurs n'ont pas besoin de courir après les auteurs : il leur suffit de s'adresser à la Société en la priant de lui faire obtenir l'autorisation pour telle pièce déterminée ; celle-ci obtiendra le consentement de l'auteur par l'intermédiaire des agents correspondants, et la transmettra au directeur qui n'aura pas eu à se déranger.

Mais, la réglementation ci-dessus présente cet inconvénient qu'elle oblige tous les directeurs de théâtre à passer un traité avec la Société des auteurs sous peine de ne jamais jouer d'œuvres nouvelles, et qu'elle empêche les auteurs de permettre aux directeurs qui n'ont pas de traité de jouer leurs pièces, inconvénient qui devient considérable quand par l'intermédiaire de la Société ces auteurs ne peuvent pas parvenir à se faire jouer.

§ 4. — Sanction du défaut d'autorisation.

Le directeur de théâtre ou l'entrepreneur de spectacles publics, qui n'aura pas obtenu avant la représentation de la pièce l'autorisation de l'auteur, se sera rendu coupable du délit de représentation illicite. Il pourra être poursuivi par le propriétaire de l'ouvrage indûment représenté, c'est-à-dire l'auteur ou ses

héritiers, et par leur cessionnaire ou représentant qui sera le plus souvent la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. L'action appartient aussi au ministère public, qui, du moment où il s'agit d'un délit, peut poursuivre de son propre mouvement, sans qu'il soit nécessaire qu'il y ait eu plainte préalable. Le fait que la pièce aura été représentée pendant un certain temps au vu et au su de l'auteur, ne suffira pas à faire rejeter son action, car ce sera bien souvent par négligence ou indifférence que l'auteur n'aura pas agi plus tôt.

Il peut se faire que le délit de représentation illicite se soit produit en France ou à l'étranger. S'il s'est produit en France, il sera réprimé conformément à la loi française. S'il s'est produit à l'étranger, il faudra distinguer : ou bien ce pays étranger fera partie de la Convention de Berne et le Français y jouira des mêmes droits de poursuite que le national, ou bien ce pays sera lié à la France par des traités spéciaux, et on appliquera les traités en question ; ou bien ce pays sera en dehors de la Convention de Berne et de toute alliance diplomatique, et l'on appliquera le droit commun : l'auteur dont l'œuvre aura été indûment représentée aura une action en dommages-intérêts. Ne pouvant dans un ouvrage si restreint approfondir ces difficultés internationales, nous déterminerons seulement la protection accordée en France à l'auteur français ou à l'auteur étranger faisant partie d'un pays ressortissant à l'Union.

Pour obtenir réparation du délit de représentation illicite, ces deux catégories d'auteurs ont une action civile et une action correctionnelle. L'action civile sera portée devant le Tribunal du domicile du défendeur, et l'action pénale devant le Tribunal correctionnel soit du lieu où réside le prévenu, soit du lieu où le délit a été commis, lieu qui peut être différent du premier,

comme au cas où il s'agit d'une troupe ambulante. Ces deux actions appartiennent à l'auteur, sans qu'il ait à remplir la formalité du dépôt de sa pièce, formalité qui n'est prescrite que pour les ouvrages soumis à la gravure et à l'impression : l'auteur qui fait représenter sa pièce ou exécuter sa musique sur manuscrit conserve donc, sans avoir à effectuer un dépôt quelconque, l'intégralité de son droit de propriété et de poursuite. C'est ce qui résulte de la loi du 19 janvier 1791, qui s'occupe spécialement du droit de représentation et ne parle pas de la formalité du dépôt. La jurisprudence est constante. (Cass., 24 juin 1852, D.P., 1852.1.221 ; Trib. comm. Rouen, 12 novembre 1873, D.P., 75.5.364).

Le délit de représentation illicite, donnant deux actions, comporte aussi deux sanctions. Au point de vue civil, s'il s'agissait d'une œuvre littéraire contrefaite, la répression consisterait dans la saisie des exemplaires contrefaits; en matière de représentation, il n'y a d'autre contrefaçon que la représentation elle-même qui, de sa nature, est insaisissable; c'est pour cela que la loi (art. 3 de la loi du 19 janvier 1791) fait porter la saisie sur ce qui représente la représentation, c'est-à-dire sur la recette, et la fait effectuer par les mêmes personnes qui ont qualité pour saisir les exemplaires contrefaits, c'est-à-dire par le commissaire de police, et le juge de paix dans les lieux où il n'y a pas de commissaire de police (Trib. civ. de la Seine, 6 décembre 1876, *Gaz. des Tribunaux*, 26 décembre 1876). Un jugement du Tribunal civil de la Seine du 3 avril 1878 étend même ce droit en cas d'urgence à un huissier désigné par le président du Tribunal civil. Le but de cette saisie, effectuée par le commissaire, le juge de paix ou l'huissier désigné, est d'établir le chiffre exact de la recette, et de permettre, quand on statuera plus tard sur la validité de la

saisie, d'en attribuer le montant à qui de droit. Le même jugement admet que, si la saisie des recettes n'est pas possible ou si l'auteur lésé ne s'en contente pas, il y a toujours l'action en dommages-intérêts basée sur l'art. 1382 (Trib. civ. de la Seine, 3 avril 1878, Soc. des auteurs c. Oller, *Gaz. des Tribunaux* du 6 avril).

Au point de vue pénal, l'art. 418 du C. pén. punit le délit de représentation illicite par une amende de 60 à 500 fr. et par la confiscation des recettes, et l'art. 429, se prononçant sur l'attribution des sommes confisquées, les adjuge au propriétaire pour l'indemniser d'autant du préjudice qu'il a souffert. Si le délit est commis à l'occasion d'un spectacle composé de plusieurs pièces jouées sans autorisation et dont les divers auteurs ont fait saisir simultanément la recette, la jurisprudence et la doctrine admettent que le montant de la confiscation doit être réparti entre eux proportionnellement à leurs intérêts respectifs. Il y a controverse pour le cas où le spectacle est composé d'une pièce représentée illégalement, et d'autres pièces pour lesquelles on a obtenu l'autorisation. MM. Lacan et Paulmier veulent dans ce cas que toute la recette soit attribuée à l'auteur lésé prétendant « que ce n'est pas dans la proportion de leur « étendue ou du nombre d'actes dont elles se composent que « les pièces contribuent à former la recette d'une série, et « qu'une petite pièce peut avoir attiré autant de spectateurs « qu'une grande » Il vaut mieux admettre avec M. Pouillet que l'auteur lésé n'a droit à la recette totale que déduction faite du tant pour cent dû à raison de la représentation des autres pièces qui composaient le spectacle. Cet auteur fait remarquer avec juste raison (p. 719, n° 855) « que si la loi de « 1791 parle de la confiscation du produit total des représenta- « tions. l'art. 428 se borne à prononcer la confiscation des

« recettes, ce qui permet de supposer que le législateur entend « bien attribuer à l'auteur le produit de la recette, mais seule- « ment le produit de la recette afférente à la représentation de « sa pièce ».

Le fait de représenter une pièce de théâtre sans autorisation étant un délit se prescrit par trois ans : au bout de ce temps, l'action civile et l'action publique sont éteintes et le directeur ne peut plus être poursuivi. Le délai de trois ans court du jour de la représentation illicite. Il faut bien se garder ici d'une erreur commise par la jurisprudence, mais sur laquelle elle est revenue depuis. La cour de Paris, le 14 février 1855 (Sirey, 1855.2.409), admettait qu'une fois le délit de représentation illicite consommé, l'exploitation ultérieure de l'œuvre n'en était que la conséquence, et que par suite le droit abandonné pendant trois ans par les ayants droit se trouvait désormais éteint pour eux. Dix ans plus tard, en 1805, revenue de son erreur, elle reconnaissait que chaque représentation illicite était un délit distinct, point de départ d'une prescription spéciale acquise trois ans après sa date, mais que ni la négligence ni la tolérance de l'auteur ne sauraient constituer un abandon de ses droits et légitimer de nouvelles usurpations.

C'est dans cet arrêt que se trouve la véritable solution. Chaque représentation délictueuse est le point de départ d'une prescription de trois ans, par l'effet de laquelle le délit se trouvera couvert, mais l'effet de cette prescription ne saurait être de donner à un directeur de théâtre le droit de représenter librement la pièce dans l'avenir, c'est-à-dire lui assurer l'impunité pour les nouveaux délits de ce genre qu'il pourrait commettre à l'occasion de la même pièce.

SECTION III

FORMALITÉS POUR LA REPRÉSENTATION DES OUVRAGES DRAMATIQUES OU LYRIQUES TOMBÉS DANS LE DOMAINE PUBLIC

L'autorisation de l'auteur, qui est nécessaire au directeur pour qu'il puisse représenter sans être inquiété les ouvrages dramatiques de celui-ci, n'est exigée que pendant le temps fixé par la loi de 1866, c'est-à-dire pendant cinquante ans après la mort de l'auteur. A l'expiration de ce délai, toute œuvre destinée à être représentée peut être mise à la scène par tout entrepreneur de spectacles, sans qu'il soit besoin d'une autorisation préalable et sans qu'il y ait lieu à aucune perception de droits d'auteur : la pièce est tombée dans le domaine public.

Telle est la solution qui découle de la loi de 1866, mais ce n'est là que de la théorie. Sans doute, un directeur de théâtre peut représenter, sans autorisation des représentants de l'auteur, une pièce qui est tombée dans le domaine public, mais, comme il importe à l'art dramatique que les œuvres des grands poètes et des grands compositeurs ne soient pas défigurées ou mutilées, la circulaire ministérielle du 28 avril 1864 ordonne aux préfets de veiller avec un soin jaloux à ce que les œuvres des grands maîtres soient interprétées dignement sans altération ni mutilation : la liberté des directeurs de théâtre, à l'égard des pièces tombées dans le domaine public, subit donc de ce chef une première restriction.

Pour ce qui est du fait que ces pièces ne donnent plus droit à la perception de droits d'auteur, cela n'existe pas en pratique. En effet, une délibération de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques du 29 janvier 1858, encore en vigueur

aujourd'hui, a décidé que, pour ces ouvrages, il serait perçu sur la recette une somme égale au droit qui serait alloué aux auteurs s'ils vivaient encore. Cette délibération ne s'applique, bien entendu, qu'aux théâtres qui ont un traité avec la Société des auteurs, mais cette restriction n'est qu'apparente, car tous les théâtres sont contraints de passer un traité avec la Société, sinon ils ne pourraient représenter aucune pièce nouvelle, par l'effet de la défense faite aux auteurs de donner leurs pièces à des entrepreneurs de spectacles n'ayant pas de traité avec la Société des auteurs. La somme ainsi perçue pour la représentation des pièces tombées dans le domaine public est remise à leurs héritiers directs, s'il en existe encore, et à leur défaut, ce qui est le cas le plus fréquent, elle enrichit la caisse de la Société.

On peut donc dire, d'une façon générale, que les pièces du domaine public donnent lieu à la même perception de droits d'auteur que celles du domaine privé, et que la faculté de les jouer sans autorisation préalable est la seule prérogative qui leur reste : en effet, la restriction résultant du contrôle accordé aux préfets par la circulaire ministérielle de 1864 se produira rarement en pratique, les directeurs ayant tout intérêt à représenter dignement les œuvres des grands maîtres.

CHAPITRE III

SITUATION DES PARTIES A LA SUITE DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'au point de vue des formalités de la représentation, il y avait lieu de distinguer trois catégories de pièces :

1° Les pièces inédites, c'est-à-dire non encore représentées ;

2° Les pièces déjà mises à la scène ;

3° Les pièces tombées dans le domaine public.

Les dernières de ces pièces n'engendrent aucun rapport juridique entre le directeur et l'auteur ou ses représentants; les deuxièmes ne mettent l'auteur et le directeur en présence que pour la formalité de l'autorisation qui est obtenue, d'ailleurs, le plus souvent, par l'intermédiaire de la Société des auteurs ; mais les premières sont la source de nombreux rapports entre eux et ce sont ces rapports que nous allons étudier dans ce chapitre sous les trois divisions suivantes :

Section I. — Droits et obligations qui naissent du contrat de représentation.

— II. — Causes de rupture du contrat.

— III. — Sanction de l'inobservation du contrat et juridiction compétente.

SECTION I

DROITS ET OBLIGATIONS QUI NAISSENT DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

Comme tout contrat synallagmatique, le contrat de représentation, une fois conclu à la suite de l'acceptation par le directeur, engendre des obligations et des droits pour chacune des parties.

Examinons successivement les droits et les obligations du directeur d'abord, de l'auteur ensuite.

§ 1. — Droits et obligations du directeur.

I. — *Obligations du directeur.* — Le directeur est tenu de deux obligations principales : faire jouer la pièce acceptée et en assurer le succès par tous les moyens en son pouvoir.

1. *Faire jouer la pièce.* — Le directeur doit d'abord faire jouer la pièce qu'il a acceptée, et, pour que cette obligation ne soit pas illusoire, il faut que la pièce soit jouée dans un certain délai, car si le directeur pouvait en retarder indéfiniment la représentation, il aurait dans cette faculté un moyen trop facile de se soustraire à sa première obligation. Ce délai est déterminé, soit par le traité intervenu entre le directeur et l'auteur à la suite de la réception de la pièce, quand il y en a eu un, soit, à défaut, par la date de la réception consignée sur un registre spécial, soit, aussi, par le traité du directeur avec la Société des auteurs.

Quand la date de la représentation de la pièce sera fixée par le traité en constatant la réception, ce sera à cette époque que

la pièce devra être représentée sous peine, par le directeur, d'inexécution de la convention. Jugé en ce sens que le droit de retirer sa pièce et d'exiger l'indemnité stipulée comme clause pénale est acquis à l'auteur, à défaut de représentation dans le délai convenu, même dans le cas où il n'a fait aucune mise en demeure, si la convention porte que le traité sera de plein droit résolu par l'effet seul du retard au delà du terme fixé (Paris, 26 août 1858, affaire Comberousse, D.P. 60-5-381).

A défaut de fixation d'un délai dans la convention des parties, la pièce devra être représentée à son tour, d'après le rang qu'elle occupe sur le registre destiné à constater les réceptions de pièces. Nous avons vu, en effet, que dans tout théâtre il y avait un registre avec cette destination et qu'une copie devait en être envoyée tous les mois sous peine d'amende à la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques. Ce registre fixera à la pièce son rang de représentation, et, faute par le directeur de la monter quand les pièces consignées avant elle sur le registre seront épuisées, il s'exposera à être poursuivi pour inexécution de la convention.

Enfin, il arrivera souvent que les directeurs, aux termes de leur traité avec la Société des auteurs, seront obligés de représenter les pièces des membres de cette Société dans un délai déterminé. La jurisprudence considère cette clause du traité des directeurs comme valable et en ordonne l'exécution au cas de résistance (Trib. comm. de la Seine, 13 juin 1888; Cour de Paris, 26 août 1858). Mais si la convention de l'auteur et du directeur contient un délai plus court que celui fixé par la clause imposée par la Société des auteurs, c'est dans le délai fixé par la convention que la pièce doit être représentée. Cette clause présente une certaine importance pratique quand il n'y a pas de convention sur la date de la représentation et que le

rang occupé par la pièce sur le registre qui constate sa réception ne lui permettrait d'être représentée qu'après le délai fixé par la Société des auteurs, délai qui varie de quinze à dix-huit mois ou deux ans.

La Société des auteurs fixe, en outre, le chiffre des indemnités dues aux auteurs dont les pièces n'ont pas été jouées dans les délais fixés par le traité. Elle fixe aussi une indemnité pour le cas où, les répétitions étant commencées, le directeur les interrompt, sans motif valable, pendant trois mois. Cette indemnité, qui était de moitié plus forte que celle due pour non-représentation dans les délais, et qui était encourue après trois mois d'interruption des répétitions, a été, lors de la réfection des traités en 1890, élevée de la moitié au double et déclarée due après une interruption de deux mois.

La règle est donc que toute pièce acceptée par un directeur de théâtre doit être jouée dans le délai fixé par la convention ou par la date de sa réception, ou, en tout cas, dans celui imposé par la Société des auteurs.

Cette règle reçoit une triple exception :

La première résulte des *tours de faveur*. On entend par là le droit qui est reconnu à un directeur de théâtre, conformément aux règlements et aux usages suivis dans ce théâtre, d'accorder dans une année un certain nombre de tours de faveur, c'est-à dire de représenter avant leur tour un certain nombre de pièces inscrites sur le registre. Si le traité intervenu entre l'auteur et le directeur ne contient pas une clause formelle par laquelle l'auteur se sera exonéré des tours de faveur, il se verra contraint de les subir sans pouvoir s'en plaindre. Dans tous les cas, il faut, pour que l'auteur subisse les tours de faveur, que ceux-ci soient accordés au directeur par les usages constants de la maison, et que celui-ci n'ait pas déjà épuisé les

tours de faveur qui lui sont reconnus; si le directeur accordait un nombre de tours de faveur supérieur à celui accordé, l'auteur ne serait pas obligé de les subir et pourrait obtenir par les moyens légaux la réparation du préjudice ainsi causé.

La deuxième exception est établie à l'occasion des *pièces* dites *de circonstance*. Ces pièces, basées surtout sur des faits actuels, comme les revues, ne peuvent, en effet, attendre leur tour de rôle, sinon elles seraient souvent représentées un an ou deux après leur réception, et à ce moment elles n'offriraient plus d'intérêt. Aussi on admet que ces pièces doivent être jouées dans les trois mois de leur réception, et passer avant des pièces qui ont été antérieurement reçues. Faute par le directeur de représenter ces pièces en leur temps, l'auteur d'une *pièce de circonstance* pourra obtenir contre lui une condamnation, alors même que le directeur se reconnaîtrait à ce moment prêt à jouer la pièce, car, une fois les évènements passés et oubliés, celle-ci n'a plus de chances de succès. (Trib. comm. de la Seine, 17 mai 1826. — *Gaz. des Tribunaux* des 19 et 23 mai).

Il est une troisième exception qui se produit quand la représentation de la pièce subit un retard du fait de l'auteur. Il en est ainsi quand l'auteur, au cours des répétitions, s'apercevant d'imperfections qui lui avaient échappé jusque là, consent à retoucher son œuvre. Dans ce cas, il ne peut plus se prévaloir du délai primitif, que défalcation faite du temps qu'il a passé à retoucher sa pièce (Trib. civ. de la Seine, 27 juillet 1866). De même, quand par la faute ou le fait de l'auteur les répétitions de la pièce sont suspendues pendant plus de dix jours; le directeur peut alors ajourner à six mois la reprise des répétitions. Si la suspension des répétitions s'est prolongée pendant un mois, le directeur a le droit de s'opposer à ce qu'on les reprenne et peut poursuivre l'auteur en réparation du préjudice causé à

l'exploitation théâtrale par cette suspension imprévue. (Constant, p. 155. — Guichard, p. 127.)

Les délais dans lesquels la pièce doit être représentée sont des délais préfixes qui ne subissent ni suspension, ni interruption. Le directeur, pour se soustraire à une condamnation, ne pourrait donc pas faire déduire du délai convenu les mois de clôture du théâtre : c'est là, en effet, une suspension qu'il a pu prévoir, et du temps sur lequel il ne pouvait pas compter pour penser à monter une pièce. Il est obligé par conséquent de prendre ses mesures, pendant les dix-huit mois ou deux ans qui lui sont généralement accordés, pour que la pièce puisse être représentée.

On peut se demander si l'auteur qui a fait recevoir plusieurs pièces au même théâtre peut fixer l'ordre dans lequel ces pièces seront représentées. La question n'offre pas de difficulté quand l'auteur aura fait recevoir plusieurs pièces le même jour ; nul doute que dans ce cas il n'ait le droit de fixer leur ordre de représentation. Mais la difficulté commence quand les diverses pièces n'ont été admises que successivement et à des époques différentes. Même dans ce cas, l'auteur peut-il réclamer le droit de fixer l'ordre de leur représentation ?

« Cette prétention, disent avec juste raison MM. Lacan et « Paulmier (t. II, n° 568, p. 100), serait contraire aux intérêts « et aux droits des auteurs intermédiaires. Non seulement la « pièce qu'on voudrait substituer à une précédente peut être plus « longue que celle-ci, mais, même à longueur égale, les chances « des pièces ne sont jamais identiques. L'insuccès de la pièce « première en date aurait pu accélérer la représentation des « suivantes. La réussite de celle qu'on y substituera peut avoir « pour résultat de la rejeter plus ou moins loin. Ce sont des « chances qui ne sont pas indifférentes pour les tiers et aux« quelles on ne peut les forcer de se soumettre, surtout si l'on « considère qu'en général il n'y a pas la même présomption de

« mérite pour la première pièce d'un auteur que pour la « seconde, pour la seconde que pour la troisième ».

Mais il faut remarquer que ce que l'auteur ne peut pas obtenir, le directeur peut le réaliser au moyen des tours de faveur et cela sans que les auteurs dont les pièces ont été reçues antérieurement puissent s'y opposer.

Une autre question intéressante est celle de savoir quel est le sort des pièces reçues s'il y a un changement de direction. Il faut distinguer selon que l'acte de cession porte une clause obligeant le successeur à représenter les pièces déjà reçues par son prédécesseur, ou est muet sur ce point.

Dans le premier cas, le second directeur doit faire représenter toutes les pièces reçues par le premier, dans l'ordre où elles l'ont été, et subir les conditions intervenues à la suite de leur réception. (Trib. comm. de la Seine, 7 mai 1828, aff. Raymond et Letournel c. Berard, directeur du Vaudeville. *Gazette des Tribunaux* du 9 mai.) Il en sera de même quand le directeur, au lieu de céder son exploitation, tombera en faillite, si le syndic continue l'exploitation du théâtre. Mais, si, dans ce cas, l'exploitation n'est pas continuée, l'auteur peut reprendre sa pièce pour la porter à un autre théâtre et obtenir en outre des dommages-intérêts pour le préjudice qu'il éprouve par le retard occasionné. Notons qu'aux termes des nouveaux traités de 1890, la Société des auteurs a obtenu pour ses membres, en cas de faillite du directeur, le droit de rentrer en possession de son manuscrit de plein droit et sans qu'il soit tenu de manifester sa volonté par acte extra-judiciaire.

Dans le second cas, le second directeur n'est pas tenu de faire représenter les pièces acceptées par son prédécesseur. Cette solution est tempérée en pratique par une clause que la Société des auteurs impose à tous les directeurs avec qui elle a un traité;

ces directeurs étant la majorité, pour ne pas dire l'unanimité, les droits des auteurs dont les pièces auront été reçues à un théâtre se trouveront protégés par cette clause contre les changements de direction. La clause imposée par la Société oblige le second directeur à faire représenter les pièces reçues sous la précédente direction. La jurisprudence admet que, dans ce cas, le nouveau directeur ne peut opposer aux réclamations de la Société des auteurs l'ignorance où il se serait trouvé de la réception de la pièce par son prédécesseur, ni se prévaloir de ce que l'acte de vente du théâtre ne contiendrait pas la mention de cette pièce (Paris, 23 décembre 1887, D. P. 89.2.109). Mais, s'il est condamné à des dommages-intérêts à raison de l'inexécution de cette clause, il est fondé à exercer un recours en garantie contre son cédant, lorsque ce dernier, dans le Cahier des charges énonçant les obligations et charges de l'exploitation théâtrale, n'a pas expressément mentionné l'ouvrage à l'occasion duquel la condamnation a été prononcée (même arrêt).

Dans les rares cas où le deuxième directeur ne sera pas tenu des obligations du premier relatives à la réception d'une pièce, le contrat, qui pourra être rompu par chacune des parties, pourra aussi s'exécuter, si ni le directeur, ni l'auteur n'en demandent la rupture. Il en sera notamment ainsi quand le directeur aura monté la pièce et que l'auteur aura pris part aux répétitions. Le contrat devra être exécuté conformément aux conventions passées avec le premier directeur, car c'est ce contrat que les parties avaient en vue en acceptant tacitement de procéder à la représentation de la pièce (Trib. civ. de la Seine, 10 août 1831, *Gaz. des Tribunaux* des 22 juillet et 12 août).

Notons, en terminant que, dans toutes les hypothèses où l'auteur ne pourra pas agir contre le deuxième directeur pour faire représenter sa pièce, il aura une action contre l'ancien direc-

teur pour obtenir réparation du préjudice qu'il éprouve par sa cession inopportune.

2. *Assurer le succès de la pièce.* — La seconde obligation du directeur est d'assurer le succès de la pièce reçue par tous les moyens en son pouvoir. Ce n'est que rarement qu'une administration théâtrale contreviendra aujourd'hui à cette obligation, car, d'une part, la réception d'une pièce entraîne presque toujours des engagements spéciaux d'acteurs en vue de cette pièce, et d'autre part la mise en scène de cette pièce ne laisse jamais rien à désirer, les directeurs ne craignant pas d'y consacrer des milliers et des milliers de francs. C'est ainsi que tout récemment M. Décori a été engagé à l'Odéon pour jouer dans *Le Chemineau* de M. Richepin, et que *Madame Putiphar*, l'opérette en vogue ces derniers temps à l'Athénée-Comique, comporte une mise en scène dont le coût varie de 50 à 80.000 fr.

Voici, dans tous les cas, quelle est l'opinion de MM. Lacan et Paulmier (t. II, p. 108, nº 577) sur cette seconde obligation des directeurs : « La réception d'une pièce implique obligation pour le directeur de ne négliger aucun des moyens qui peuvent concourir à en assurer le succès ; il doit faire que chacun des acteurs connaisse son rôle, et que la mise en scène soit en harmonie avec la nature du sujet. Il n'est pas tenu d'étaler, pour chaque pièce nouvelle, des décorations neuves, de donner des costumes neufs aux acteurs, mais il doit apporter dans les détails de la mise en scène une scrupuleuse et loyale vigilance, éviter avec soin ce qui pourrait choquer les yeux du public. Si la chute d'une pièce était évidemment causée par l'insuffisance des répétitions, par l'excès de parcimonie qui aurait présidé à la mise en scène, le directeur pourrait être déclaré responsable et passible, à ce titre, de dommages-intérêts envers l'auteur. »

II. — *Droits du directeur.* — Les droits du directeur consistant dans les obligations de l'auteur, nous aurons déterminé les droits du premier, quand nous aurons étudié les obligations du second.

§ 2. Obligations et droits de l'auteur.

Comme le directeur, l'auteur, par l'effet du contrat de représentation, acquiert des obligations et des droits.

I. — *Obligations de l'auteur.* — Les obligations de l'auteur sont au nombre de trois : laisser jouer la pièce, ne pas la modifier, ne pas la donner à un autre théâtre.

1. *Obligation de laisser jouer la pièce.* — L'auteur doit d'abord laisser jouer la pièce, c'est-à-dire ne pas s'opposer, soit directement, soit indirectement, à ce qu'elle soit représentée par le directeur qui l'a acceptée. Il ne peut donc plus la retirer pour quelque motif que ce soit ; il doit, au contraire, livrer son manuscrit, si ce n'est déjà fait, pour qu'on puisse en extraire les rôles des différents interprètes et se mettre à la disposition du directeur pour les répétitions. Il peut se faire que l'auteur ait des raisons de retirer sa pièce après sa réception, soit qu'il craigne un échec pour des raisons qu'il n'avait pu prévoir jusqu'alors, soit qu'il ne veuille plus porter à la connaissance du public une pièce dont les imperfections lui apparaissent d'une façon notoire seulement en ce moment ; quelque puissantes que soient ces raisons, le directeur n'est pas obligé de les admettre : il a le droit absolu de n'en tenir aucun compte et d'exiger l'exécution pure et simple du contrat.

2. *Obligation de ne pas modifier la pièce.* — L'auteur doit aussi ne pas apporter de modifications à la pièce après sa réception ; le directeur qui l'a reçue a le droit d'exiger qu'elle soit

représentée dans l'état où elle était quand il l'a acceptée. En vain, l'auteur prétendra-t-il que son œuvre est imparfaite et que les changements proposés sont de nature à augmenter son succès devant le public, si le directeur ne veut pas accepter ces changements, il devra se soumettre et la laisser représenter telle quelle.

Il faut dire qu'en pratique cette résistance du directeur ne se produira jamais. Aussi bien que l'auteur, en effet, le directeur est intéressé à ce que l'ouvrage qu'il va monter ait le plus de succès possible auprès du public, et comme les modifications proposées le seront toujours dans ce but, le directeur, loin de repousser ces modifications, sera plutôt porté à les provoquer. Il n'est pas rare au reste de voir des pièces qui sont tout autres le jour de la première représentation que le jour de la réception ; des défauts, des invraisemblances ou même des imperfections de détail, insensibles à la lecture, se sont révélés au cours des répétitions, et, plutôt que de porter devant le public une œuvre à certains points de vue critiquable, l'auteur et le directeur préfèrent exécuter les remaniements nécessités.

Notons en terminant qu'il est une catégorie de pièces qui sont forcément sujettes à des changements, soit au cours des répétitions, soit même plus tard au cours des représentations : j'ai nommé les *revues*. Ce genre de spectacle dont le but est de faire passer sous les yeux du public les évènements de l'année sous une forme à la fois comique, narquoise et leste, est en grand honneur aujourd'hui. Les cabarets de Montmartre s'en étaient fait une spécialité et les revues qu'on y représentait étaient certainement piquantes et intéressantes, d'autant plus que la censure ne les avait pas mutilées et n'avait pas mis un frein à la verve des auteurs ; aujourd'hui, la censure a repris ses droits, et les cabarets de Montmartre sont assimilés aux autres

cafés-concerts de Paris. Cette assimilation n'entraînera pas la disparition de la revue, ce genre si français, mais elle lui imprimera ce caractère de banalité qui constitue le fond de la plupart des revues et qui en fait un spectacle fatigant pour les spectateurs et improductif pour les directeurs.

Quoi qu'il en soit, les *revues*, composées avec hâte et à un moment où l'année dont elles doivent relater les faits n'est pas encore terminée, sont forcément imparfaites à leur apparition et demandent à acquérir par la suite la perfection qui leur manque en même temps qu'à être complétées. D'un autre côté, ces pièces demandent une couple de mois de répétitions et elles sont jouées pendant un ou deux trimestres suivant leur succès ; or, pendant tout ce temps, des évènements se produisent dont le revuiste doit tenir compte, car ils sont de nature à intéresser le public. Voilà pourquoi la revue est un genre qui, par la nature même des impressions qu'elle a pour but de faire éprouver, appelle des modifications et des additions quotidiennes.

3. *Obligation de ne pas porter la pièce à un autre théâtre.* — La dernière obligation de l'auteur dramatique est de ne pas porter sa pièce à un autre directeur. Cette obligation découle tout naturellement de ce que le contrat de représentation est une véritable vente, ayant un objet, le droit de représentation, et un prix, le prélèvement à effectuer sur la recette quotidienne. Comme dans toute vente, le vendeur, qui est ici l'auteur, étant tenu à garantie, ne peut pas évincer, et c'est ce qu'il ferait, si, après avoir donné sa pièce à un directeur de théâtre, il la portait à un autre. La jurisprudence admet à cet égard que la cession du droit de représentation dans une ville emporte pour l'auteur interdiction de céder le même droit à un autre théâtre dans la même ville (Trib. comm. de la Seine, 20 août

1834, Gastambide, p. 274). Mais la garantie due par l'auteur a des bornes : elle n'interdit une nouvelle cession que dans la ville où la première a eu lieu. Par suite, l'auteur, qui a cédé à un directeur de Paris le droit de représenter sa pièce, peut, à moins de convention contraire, la faire représenter sur un théâtre de la banlieue, de la province ou de l'étranger.

En droit, l'auteur devra donc, une fois que sa pièce aura été acceptée par un directeur de théâtre, ne pas la proposer à un second; mais, en fait, il arrivera parfois que le même auteur aura porté sa pièce à plusieurs directeurs : quels seront, dans cette hypothèse, les droits des divers directeurs, et lequel d'entre eux aura le droit de représenter la pièce sur son théâtre?

Plusieurs hypothèses sont possibles :

Il pourra se faire d'abord que l'ordre des réceptions ne soit pas douteux et, dans ce cas, le directeur qui aura reçu la pièce le premier pourra s'opposer à ce que celle-ci soit jouée par le second.

Mais il pourra arriver également que, la pièce ayant été présentée et reçue à la même époque dans deux théâtres, il ne soit pas possible d'établir lequel des deux l'a reçue le premier. La solution la plus équitable dans ce cas est non de donner le droit de priorité au directeur qui aura le premier fait représenter la pièce, mais de laisser aux deux directeurs le droit de la jouer, sauf leur recours contre l'auteur qui les a l'un et l'autre induits en erreur.

II. — *Droits de l'auteur.* — Les droits de l'auteur, outre les obligations du directeur : obligation de faire jouer la pièce et d'en assurer le succès par tous les moyens, qui constituent pour lui deux droits primordiaux, sont au nombre de trois : droit de

s'occuper des préparatifs de la pièce, droit d'assister en scène aux représentations, et droit de toucher la rémunération due.

1. *Droit de s'occuper des préliminaires de la représentation.* — Le droit de s'occuper des préparatifs de la pièce est un droit complexe qui s'analyse en plusieurs autres : c'est ainsi qu'il comprend la distribution des rôles, la direction des répétitions, et l'organisation de la mise en scène.

1° *Distribution des rôles.* — Le droit de distribuer les rôles appartient en principe à l'auteur, à moins que les usages ou les règlements régissant le théâtre où va se donner la pièce ne réservent ce droit à l'administration théâtrale, ou qu'une clause du traité constatant la réception de la pièce n'ait attribué l'exercice exclusif de ce droit au directeur, ou déclaré qu'il serait exercé par l'auteur et le directeur à la fois.

Aux termes des traités qu'ils passent avec la *Société des auteurs* les directeurs reconnaissent aux auteurs, le droit de distribuer les rôles en premier et en double, et ce droit existe pour les reprises aussi bien que pour les œuvres nouvelles; faute par le directeur d'accepter cette distribution, celui-ci pourrait retirer purement et simplement sa pièce et obtenir des dommages-intérêts. L'auteur pourrait aussi retirer son ouvrage si un acteur compris dans la distribution se refusait à jouer : il aurait, en outre, une action en dommages-intérêts contre le directeur responsable de ses artistes, sauf, dans ce cas, le recours de celui-ci contre l'acteur de mauvaise foi. (Cour de Paris, 21 janvier 1865). Cet arrêt pose aussi le principe que, à défaut par l'auteur d'avoir fait constater la distribution des rôles par écrit, il ne peut prouver cette distribution par témoins et n'a d'autre ressource que de déférer le serment décisoire au directeur qui la conteste.

Au cas où l'auteur ne voudrait pas ou ne pourrait pas s'occu-

per de la distribution, ce droit revient incontestablement au directeur (Trib. Civil de la Seine, 4 janvier 1865, *Gaz des Trib.* du 22 janvier).

Pour faire la distribution, l'auteur ou le directeur doivent tenir compte des engagements des artistes, ce qui entraîne les conséquences suivantes : l'acteur engagé pour jouer un certain genre de rôles ne peut pas se voir imposer un rôle d'un autre genre ; si l'engagement de l'acteur ne spécifie pas le genre de rôle qu'il doit jouer, ce qui est le cas le plus fréquent, on peut lui imposer n'importé quel rôle de la pièce ; enfin, si l'acteur est engagé pour jouer seul certains rôles, on ne peut pas confier ces rôles à d'autres artistes, sous peine de dommages-intérêts envers l'acteur lésé.

A part ces restrictions, les acteurs et les actrices sont à la disposition de l'auteur et du directeur, et ne pourraient pas refuser leur concours sous prétexte de l'inconvenance des paroles ou des costumes, du moment où la censure les a approuvés. C'est ce qu'avait déjà décidé le Tribunal civil de la Seine, le 28 octobre 1853 (*Gaz. des Tribunaux* du 29) dans l'affaire de Mlle Tesseire contre le directeur du Vaudeville. Mlle Tesseire, ayant à jouer dans une pièce intitulée « les Vins de France » le rôle de la treille, refusa de revêtir le costume que comportait son rôle parce qu'il était trop décolleté : assignée en résiliation par son directeur, elle se vit condamner par le Tribunal à des dommages-intérêts ; celui-ci déclara la prétention de l'artiste mal fondée « attendu qu'il résultait des débats que le rôle réservé à Mlle Tesseire ne présentait pour elle aucune situation imprévue au théâtre et rentrait dans le répertoire qui lui était imposé par son engagement. »

Une contestation du même genre s'est élevée tout récemment (décembre 1896) entre Mlle Alice Bonheur et M. Marchand,

directeur de l'Eldorado. Engagée aux appointements de 1.800 fr. par mois pour chanter l'opérette, cette artiste demandait la résiliation de son engagement avec paiement du dédit pour inconvenance des paroles et du costume du rôle qu'on voulait lui confier.

« Attendu que, disait l'assignation,.....

« Ayant tenu sur la scène même de l'Eldorado les rôles prin-
« cipaux, elle ne pouvait accepter un rôle au-dessous de son
« talent et de nature à diminuer aux yeux du public, de la
« presse et du monde théâtral sa valeur artistique;

« Attendu surtout que le rôle imposé à Mlle Alice Bonheur
« consiste uniquement à venir se déshabiller sur la scène en
« chantant un couplet grivois;

« Que ce rôle, ajouté après coup à la pièce, est de nature à
« porter atteinte à la dignité et à la considération de l'artiste; que
« son caractère n'est nullement artistique, mais qu'il constitue
« simplement une exhibition à laquelle on ne pourrait astreindre
« une jeune femme qui s'est engagée pour « chanter », mais
« n'a pu prévoir de semblables exigences;

« Qu'imposer à la demoiselle Alice Bonheur un tel rôle, ce ne
« serait pas seulement porter atteinte à la dignité de sa per-
« sonne, ce serait la frapper d'une dépréciation au point de vue
« artistique...

La contestation, portée devant les juges consulaires, n'est pas encore tranchée à l'heure actuelle ou a reçu une solution amiable, mais l'application des principes qui régissent la matière entraîne le rejet d'une demande de cette nature.

2° *Répétitions.* — Après la distribution des rôles, il y a lieu de procéder aux répétitions. C'est en principe le directeur qui fixe les heures et les jours de répétitions, et il est tenu d'en prévenir l'auteur afin que celui-ci puisse s'y rendre. Quant au nombre des répétitions, il est très variable; le principe est

qu'elles doivent être assez nombreuses pour que l'interprétation ne laisse rien à désirer, et au cas où le directeur voudrait faire représenter la pièce après un nombre insuffisant de répétitions, l'auteur et les acteurs pourraient s'y opposer, car ils y sont également intéressés : l'acteur pour ne pas s'attirer l'improbation du public, l'auteur pour que sa pièce ne soit pas dénaturée par une interprétation insuffisante.

L'auteur, prévenu par une lettre du directeur du jour et de l'heure des répétitions, se rendra au théâtre pour y assister : l'assistance aux répétitions n'est toutefois qu'une faculté et non un devoir, mais l'auteur, intéressé par dessus tout à ce que sa pièce soit bien interprétée, sera toujours présent. S'il y a eu collaboration, les divers auteurs pourront venir aux répétitions à tour de rôle ou à la fois; il en sera de même quand, au lieu d'une pièce faite en collaboration, il s'agira d'une œuvre dramatico-musicale à la confection de laquelle auront pris part un musicien et un homme de lettres.

Au cours des répétitions, l'auteur aura le droit de faire des observations sur le jeu des acteurs, de régler leurs entrées, leurs sorties et la place qu'ils doivent occuper sur le théâtre pendant qu'ils sont en scène, en un mot, de fournir aux artistes toutes les indications qu'il juge utile et d'apporter à la pièce elle-même ces mille petits changements de détail, que les répétitions seules appellent et sollicitent toujours.

Autrefois, l'auteur pouvait introduire aux répétitions les personnes qu'il lui plaisait d'y amener, pourvu que les règlements du théâtre ne s'y opposassent pas ou que leur nombre ne fût pas un motif de gêne ou de trouble. Mais à la suite d'un conflit survenu en 1890 entre M. Rochard, directeur du théâtre de l'Ambigu, et la Société des auteurs, conflit occasionné par ce fait que M. Rochard avait créé des cartes permanentes donnant le

droit d'assister à toutes les répétitions générales sur son théâtre, la Société des auteurs introduisit, dans les nouveaux traités de 1890, la clause suivante qui forme l'art. 12 de ces traités : « Personne ne pourra assister aux répétitions d'un ouvrage sans le double consentement de l'auteur et du directeur. » Donc, aujourd'hui, l'auteur qui voudra introduire certaines personnes aux répétitions sera obligé d'obtenir l'autorisation du directeur et réciproquement.

3° *Mise en scène.* — Enfin, l'auteur a le droit de s'occuper de la mise en scène de son œuvre, c'est-à-dire des décors et des costumes. Mais, tandis que pour la distribution des rôles et les répétitions ses droits sont assez étendus, pour la mise en scène il se borne à donner des avis qui pourront bien ne pas être suivis. Quelquefois, la nature des décors aura été déterminée par l'acte de réception de la pièce : si les parties ne sont pas d'accord sur l'exécution de cette clause, les Tribunaux seront appelés à l'interpréter. Il a été jugé, dans un cas analogue, que, s'il a été convenu que le décor se composerait seulement d'une toile de fond, l'auteur ne saurait exiger que ce décor formât un ensemble de constructions ou d'échafaudages en relief. En l'absence de toute convention spéciale, l'administration n'est pas tenue de fournir des décors et des costumes neufs, il suffit que ceux qu'elle consacre à la pièce s'accordent avec le sujet.

2. *Droit d'assister en scène aux représentations.* — Le second droit de l'auteur est d'assister aux représentations de sa pièce chaque fois qu'elle est jouée et d'assister à ces représentations sur la scène. Ce sont les motifs qui ont fait accorder aux auteurs le droit de diriger les répétitions qui leur donnent le droit d'entrée sur la scène pour la représentation de leur œuvre La présence de l'auteur sur la scène à ce moment se comprend d'ailleurs très bien ; outre qu'elle peut stimuler le zèle des

acteurs, elle lui permet de se rendre compte si toutes ses observations ont été suivies et de provoquer les mesures ou les changements secondaires dont l'utilité lui apparaît alors seulement pour la première fois ; elle lui donne enfin les moyens de renouveler à certains artistes, à l'instant précis où ils vont entrer en scène, des observations qu'il est bon de leur rappeler au dernier moment.

Le droit d'assister sur la scène aux représentations a été reconnu par les Tribunaux aux peintres-décorateurs de l'Opéra. Le directeur de ce théâtre leur ayant interdit l'accès des coulisses, en se fondant sur un arrêté de la Commission des théâtres qui avait limité le droit d'entrée sur la scène : 1° aux personnes qui s'y trouvaient appelées par leurs fonctions ou par leur service ; 2° aux auteurs ou compositeurs d'ouvrages au répertoire, ceux-ci attaquèrent leur directeur pour se faire reconnaître ce droit par les Tribunaux. Le Tribunal donna gain de cause au directeur, mais la Cour de Paris, par arrêt du 9 mars 1839 (*Le Droit* du 10 mars), reconnut aux peintres-décorateurs de l'Opéra leurs entrées sur la scène.

La décoration ayant pris de nos jours une grande importance dans tous les théâtres, nous pensons que la solution admise pour les peintres-décorateurs, de l'Opéra doit être étendue à tous les peintres-décorateurs, à quelque théâtre qu'ils aient eu l'occasion d'exercer leur industrie.

3° *Droit d'exiger une rémunération.* — Le dernier droit de l'auteur consiste à exiger une rémunération pécuniaire en retour du droit de représentation cédé au directeur. Cette rémunération se compose de plusieurs éléments : elle comprend de l'argent, des entrées et des billets.

1° *Rémunération pécuniaire.* — La rémunération pécuniaire peut consister, soit dans une somme fixe, soit dans un tant pour

cent à prélever sur les recettes produites par chaque représentation.

A. — *Somme fixe.* — Il arrivera très rarement que l'auteur aura stipulé une somme fixée. Outre que cette convention constitue un contrat aléatoire et peut par suite occasionner des pertes soit à l'auteur, soit au directeur, elle est en contradiction avec les règles admises sur la matière : aujourd'hui, en effet, tous les auteurs dramatiques font partie de la Société des auteurs; or, celle-ci a imposé à ses membres l'obligation de ne pas faire avec les administrations théâtrales des traités particuliers à des conditions pécuniaires inférieures à celles établies par la Société dans ses traités avec les directeurs de théâtre[1]. L'effet de cette clause, en présence d'une cession à un prix fixe, serait que cette cession ne serait valable qu'autant que le tant pour cent prévu dans le traité passé entre la Société et le directeur et calculé sur le nombre de représentations obtenues par la pièce ne dépasserait pas le montant de la cession. Par suite, le directeur qui aurait accepté une convention de cette nature serait dans une situation désavantageuse : si la pièce avait du succès, il n'en devrait pas moins le tant pour cent pour chaque représentation, alors même que ce prélèvement dût dépasser le prix de la cession ; si la pièce tombait dès les premières représentations, il serait tenu de payer quand même la somme promise. Ces conclusions démontrent que la cession d'une pièce à prix fixe est désavantageuse pour les directeurs : aussi, ceux-ci ne s'engageront jamais de cette façon, ils se contenteront d'accorder à l'auteur les droits proportionnels au taux fixé dans leur traité avec la Société des auteurs.

B. — *Droits d'auteur calculés au tant pour cent.* — Les droits d'auteur consisteront donc toujours dans un tant pour

1. Art. 18, § 4 des statuts du 21 février 1879.

cent prélevé sur le chiffre des recettes quotidiennes. Nous allons nous demander, sur le droit d'auteur, quel en est le taux, comment il se calcule, comment et par qui il est perçu, enfin quelle est sa nature juridique.

a) *Taux des droits d'auteur.* — Le taux des droits d'auteur varie avec les différents théâtres de Paris.

Pour la Comédie-Française, l'art. 1 du décret du 19 novembre 1859, modifiant l'art. 72 du décret de Moscou, a fixé les droits d'auteur au 15 0/0 et déterminé la répartition de cette somme entre les auteurs, conformément à un tableau, complété depuis par l'administration de la Comédie-Française, afin d'y faire rentrer les combinaisons qui n'y étaient pas prévues, tout en se conformant à l'esprit du décret[1]. Les droits d'auteur perçus chaque année à la Comédie-Française s'élèvent à 150.000 fr. environ.

Comme la Comédie-Française, l'Opéra a eu longtemps une réglementation particulière. Le décret du 10 décembre 1860 avait fixé les droits d'auteur dus par cet établissement à 500 fr. par soirée, laquelle somme devait être répartie entre les auteurs tant anciens que modernes qui prenaient part à la composition du spectacle : le partage avait lieu par moitié, s'il s'agissait d'un opéra, entre le compositeur et l'auteur du livret, par tiers, s'il s'agissait d'un ballet, entre le compositeur de la musique, l'auteur du programme et le chef chorégraphe. Sous l'empire de ce décret, les 500 fr. accordés par représentation aux auteurs étaient une rémunération insuffisante, puisqu'ils correspondaient à peine au 4 1/2 0/0. Aussi, lorsqu'en septembre 1870 l'Opéra fut assimilé aux autres théâtres de Paris, la somme fixe de 500 fr. fut remplacée par un droit proportionnel de 6 1/2 0/0,

1. Voir ce tableau dans Constant, p. 24.

sous l'influence de la Société des auteurs qui conclut un traité avec le directeur de l'Opéra [1]. On remarquera que l'Opéra est le théâtre de Paris où le taux des droits d'auteur est le plus réduit : c'est que l'Opéra réalise tous les soirs de représentation des recettes considérables (en moyenne 18.000 fr.) et a plus de frais qu'aucun autre théâtre. Cela n'empêche pas les droits d'auteur d'y atteindre une somme bien convenable puisque la moyenne est environ 1.400 fr. par soirée.

Dans les autres théâtres de Paris, le taux du droit d'auteur est assez variable. Il est de 12 0/0 à l'Opéra-Comique, l'Odéon, le Vaudeville, le Gymnase, les Variétés, le Palais-Royal, les Bouffes-Parisiens, les Folies-Dramatiques, les Nouveautés, et de 10 0/0 dans les autres théâtres de Paris [2]. Quand la grande pièce est précédée d'un lever de rideau, il est perçu au profit de l'auteur de ce petit acte le 1 0/0 avec maximum de 10 fr. ; le reste des droits est acquis à l'auteur de la grande pièce [3].

1. Ce droit du 6 1/2 0/0, après avoir été porté à 7 1/2, est aujourd'hui du 8 . le droit de billets a en outre été porté de 150 à 300 fr. (Traité de MM. Bertrand et Gailhard, directeurs de l'Opéra, avec la Société des auteurs, du 1er janvier 1892.)

2. La Société des auteurs a soumis, ces dernières années, au payement des droits d'auteur, les auditions téléphoniques du théâtrophone. En effet, l'audition téléphonique n'est qu'une extension de la représentation, puisque cette audition a lieu avec la même interprétation, la même exécution qu'au théâtre où l'œuvre est représentée. Le traité passé, en 1892, entre la Société des auteurs et la Société du théâtrophone fixe à 3 0/0 pendant la 1re année, à 3 1/2 pendant la 2e, et à 4 0/0 pendant la 3e, les droits qui reviennent aux auteurs sur les recettes brutes de ces auditions. Le taux inférieur de ces droits d'auteur provient de ce que l'audition téléphonique ne correspond qu'à une représentation incomplète, et que la Société du théâtrophone étant encore dans une période d'organisation, on n'a pas voulu lui imposer des charges trop lourdes.

Dans les départements, les droits d'auteur sont, dans les grands théâtres, fixés au 6 0/0 ; dans les petits on calcule aussi les droits d'auteur d'après le 6 0/0, mais ces droits d'auteur sont fixés à une somme invariable : par exemple, on fixera les droits à 18 fr. par représentation dans une ville où la recette probable, la recette moyenne est évaluée à 300 fr.

3. Rapport de M. Paul Ferrier à l'Assemblée générale du 2 mai 1894.

b) *Calcul des droits d'auteur.* — Les droits d'auteur se calculent, en dehors de toute convention ou règlements particuliers à un théâtre, sur le produit brut de la représentation.

La Société des auteurs admet que la recette brute se compose :

1° De la recette qui se fait à la porte à l'ouverture des bureaux ;

2° De la recette provenant des places louées à l'avance, à l'année, au mois et au jour ;

3° Du prix de toute entrée à titre d'abonnement ;

4° Du prix de toute place aliénée pour quelque cause que ce soit aux actionnaires du théâtre ou à toute autre personne. Ce dernier paragraphe prévoit le cas où les actionnaires d'un théâtre se réservent un certain nombre d'entrées avec faculté d'en disposer en faveur des tiers, et a été rédigé à la suite du fait par les actionnaires du théâtre Bellecour à Lyon de s'être réservé cent soixante et une entrées. La Société a décidé qu'il n'y avait là ni un abonnement ni une entrée réglementaire et que le droit d'auteur devait être intégralement perçu sur la valeur des places concédées aux propriétaires des actions[1].

La part proportionnelle des auteurs est perçue sur la recette entière, lors même qu'il s'agirait d'une représentation extraordinaire pour laquelle les prix auraient été augmentés. On a essayé de soutenir qu'il fallait avoir égard à la recette ordinaire et non à la recette réelle quand il s'agissait d'une représentation donnée au bénéfice des pauvres, mais la jurisprudence, depuis très longtemps, refuse d'admettre cette prétention. En pratique, la Société des auteurs fait souvent l'abandon de ses droits dans les représentations ayant un but de bienfaisance. Pour obtenir ce

1. Séance de la Commission des auteurs du 29 août 1879.

résultat, la Commission a adopté, dans sa séance du 31 octobre 1881, la clause suivante destinée à être insérée dans les divers traités : « Pour les représentations extraordinaires ou à bénéfice, et même pour les représentations ordinaires dans lesquelles entreraient des œuvres étrangères au répertoire de la Société, la Commission se réserve le droit absolu de modifier la répartition des droits suivant la composition du spectacle. » Au moyen de cette clause, la Société, dans les représentations de bienfaisance, peut faire l'abandon total ou partiel de ses droits sans pouvoir y être contrainte si ce n'est pas son désir.

c) *Comment et par qui sont perçus les droits d'auteur.* — Nous avons vu que l'un des buts principaux de la Société des auteurs était la perception des droits d'auteur à moindres frais. Par suite, la Société percevra les droits d'auteur produits par la représentation des pièces de ses membres ; elle sera avisée de leur représentation, s'il s'agit d'une pièce inédite, par une lettre de l'auteur ou par la copie mensuelle du livre des réceptions de pièces que tout directeur doit lui fournir, et s'il s'agit d'une pièce déjà représentée, par l'autorisation qu'aura sollicitée le directeur à la Société et que celle-ci lui aura fait parvenir. Comme il serait très difficile pour un auteur de veiller lui-même à la perception de ses droits, et que la Société des auteurs fait cette perception d'une façon très régulière et très aisée, tous les auteurs sont amenés à faire partie de cette Société.

La Société des auteurs perçoit donc les droits d'auteur pour le compte de ses membres, qu'ils soient sociétaires ou stagiaires. Cette perception est faite par les agents généraux : MM. Gustave Roger et Georges Pellerin. Ceux-ci agissent sous la surveillance de la Commission des auteurs et en qualité de mandataires ordinaires. Ils doivent veiller à ce que tous les droits dus aux membres de la Société pour la représentation de leurs œuvres,

soit à Paris, soit en province, soit même à l'étranger, en un mot partout où la perception peut s'exercer légalement, soient intégralement perçus, et ils sont autorisés à s'aider pour cela d'agents particuliers, qui les perçoivent sous leur responsabilité.

Le montant de la somme produite par la perception des droits d'auteur est versé à chaque auteur, déduction faite :

1° D'une somme de 1 0/0 pour les charges sociales, la caisse de secours, celle des pensions, et le fonds commun des bénéfices partageables;

2° Des frais de perception attribués aux agents généraux[1];

Pour assurer la perception, les agents généraux ou les agents particuliers ont le droit de se faire représenter les livres et la comptabilité du directeur, et de poursuivre la résiliation du traité avec dommages-intérêts s'ils constatent une fraude.

d) *Nature juridique du droit d'auteur.* — Le droit d'auteur est privilégié, c'est-à-dire que les créanciers du théâtre ne peuvent saisir la recette quotidienne que déduction faite de la somme due à l'auteur pour la représentation de sa pièce. Cela résulte de l'art. 2 de la loi du 9 juillet 1791, ainsi conçu : « La rétribution des auteurs, convenue entre eux ou leurs ayants cause et les entrepreneurs de spectacles, ne pourra être ni saisie ni arrêtée par les créanciers des entrepreneurs de spectacles. »

Ce privilège se justifie à merveille, l'auteur et le directeur étant co-propriétaires du montant de la recette : il est donc juste que les créanciers de l'une ou de l'autre des parties ne puissent exercer leurs droits sur le fonds commun que déduction faite de la somme revenant au co-propriétaire de leur débiteur.

1. Art. 10 des statuts de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques du 21 février 1879.

Ce privilège ne porte que sur la recette quotidienne sans s'étendre aux autres ressources du théâtre : s'expliquant par une idée de co-propriété, il ne se comprend en effet que pour la recette et se trouve dénué de fondement pour les autres biens de l'entreprise théâtrale. Par suite, au cas de faillite ou de déconfiture, faute par les auteurs d'avoir usé de leur privilège sur la recette, leurs droits d'auteur ne leur seront payés qu'au marc le franc. Comme la perception de ces droits d'auteur est faite par les agents de la Société des auteurs sous leur responsabilité, l'auteur ne subira aucun préjudice au cas de faillite ou de déconfiture, car il aura un recours contre eux, si ses droits n'ayant pas été perçus quotidiennement, ne lui sont pas payés dans leur intégrité.

Si les droits d'auteur sont insaisissables pour les créanciers du directeur, ils ne le sont pas pour ceux de l'auteur. Ceux-ci peuvent valablement signifier une saisie-arrêt soit à l'administration du théâtre où l'on joue les œuvres de leur débiteur, soit entre les mains des agents généraux ou particuliers chargés de percevoir les droits produits par la représentation de ces mêmes œuvres.

Contrairement à cette solution, l'ancienne jurisprudence avait admis, dans un arrêt célèbre du 21 mars 1749, que les fruits des productions de l'esprit humain étaient insaisissables, et annulé par suite une saisie opérée sur la part d'auteur de Crébillon dans les représentations de sa tragédie de *Catilina*. La jurisprudence actuelle a délaissé à bon droit cette façon de voir. Il n'y a plus d'insaisissables aujourd'hui que les objets qui sont limitativement déterminés par la loi : en dehors des exceptions prévues, tous les biens, mobiliers et immobiliers, présents et à venir, forment le gage des créanciers qui peuvent se faire payer sur leur montant. Le Code n'ayant pas rangé les droits d'au-

teur parmi les objets insaisissables, ils forment, comme tous les autres biens de ces personnes, le gage des créanciers.

2° *Rémunération en billets.* — A côté de la rémunération pécuniaire, l'auteur qui fait représenter une pièce a droit à un certain nombre de billets qu'on appelle billets d'auteur. Les billets ainsi délivrés aux auteurs sont déterminés, dans leur nombre et dans leur qualité, par l'acte constatant la réception de la pièce où, à défaut, par les règlements et usages du théâtre où la pièce est représentée : ils donnent à ceux qui en sont porteurs les mêmes droits que ceux qui sont vendus au guichets du théâtre.

Ces billets, qui constituent un droit pour l'auteur puisqu'ils forment une partie de la rémunération qui lui est due pour la représentation de sa pièce, sont mis en vente dans le public au moyen d'intermédiaires spéciaux et s'analysent en fin de compte pour l'auteur en une somme d'argent qui doit être partagée, quand il y a collaboration ou quand il s'agit d'une œuvre dramatico-musicale.

L'auteur n'a droit à ces billets que dans la mesure où ils lui sont concédés, et il ne peut en délivrer à chaque représentation un plus grand nombre que ceux qui lui sont accordés ; s'il dépassait ce nombre, en produisant de nouveaux billets munis de sa signature, le directeur ne serait pas tenu de les accepter, et s'il les acceptait, il pourrait les retenir sur ceux à délivrer pour les représentations suivantes.

Au sujet de ces billets d'auteur, la Commission des auteurs, dans sa séance du 30 janvier 1879, pour permettre aux auteurs de réaliser plus facilement la somme représentée par ces billets, décida que désormais l'on supprimerait, dans les traités avec les administrations théâtrales, l'art. 41 ainsi conçu : « Le directeur s'interdit de racheter les billets d'auteur, comme les auteurs s'interdisent de les vendre au directeur. »

Mais la suppression de cette clause ayant révélé des abus, les directeurs faisant le rachat de ces billets à un prix dérisoire, la Commission, dans sa séance du 11 juin 1880, remplaça l'ancienne interdiction par la clause suivante : « Dans le cas où le directeur s'entendrait avec les auteurs pour racheter les billets stipulés par l'art. 36, il ne pourra faire ce rachat qu'au prix minimum de.... par soirée, et à la condition de verser chaque soir cette somme entre les mains des agents généraux qui auront seuls qualité pour en opérer le recouvrement. »

Cette disposition n'ayant pas donné les résultats qu'on en attendait, la Commission des auteurs se vit obligée de rétablir l'ancienne prohibition dans sa séance du 18 février 1881. Les membres de la Société furent prévenus de cette innovation par la circulaire suivante :

« Paris, le 1er mars 1881.

« Monsieur et cher confrère,

« Dans les traités passés, il y a un an, avec les directeurs des « théâtres de Paris, la Commission avait cru devoir accorder à « ces derniers la faculté de s'entendre avec les auteurs pour le « rachat des billets.

« La Commission, reconnaissant aujourd'hui les inconvé- « nients de ce système, a décidé qu'il y avait lieu de revenir à « l'ancien état de choses, c'est-à-dire à l'interdiction absolue du « rachat des billets d'auteur.

« Nous avons l'honneur de vous informer et de vous faire « savoir que, déjà, dans les traités passés ces jours derniers « avec les théâtres de la Gaîté et de la Comédie Parisienne, l'an- « cienne clause des traités a été rétablie dans les termes sui- « vants : « Le directeur s'interdit de racheter les billets d'au- « teur, comme les auteurs s'interdisent de les vendre au « directeur. »

« Cette clause sera rétablie dans tous les traités au fur et à « mesure de leur renouvellement.

« Recevez, Monsieur et cher confrère,....

« Les Secrétaires,

« F. Coppée, A. Delpit. »

Enfin, quelques années plus tard, la Commission [1] donna à l'art. 41 des traités une nouvelle rédaction qui fut la dernière; la voici : « Le directeur s'interdit de racheter directement ou indirectement les billets d'auteur, comme les auteurs s'interdisent de les vendre au directeur, à des associés, employés ou préposés; les billets d'auteur, n'entrant pas dans la recette et n'étant pas soumis à la perception des droits d'auteur, ne pourront être vendus ni au bureau de location dans la journée, ni aux bureaux ni au contrôle le soir. »

Lors de la réfection de la formule des traités en 1896, les billets d'auteur ont été l'objet de dispositions toutes particulières. Le nombre et la qualité de ces billets sont déterminés à l'avenir par un tableau annexé au traité de la Société avec l'administration théâtrale. Ils doivent être triplés pour les deux premières représentations; ils doivent être remis à l'auteur ou à son fondé de pouvoirs trois jours francs avant le jour de la représentation. Faute par le directeur de faire cette délivrance dans les délais, l'auteur a la faculté de signer lui-même les coupons de ses places sur un modèle déposé chez les agents généraux de la Société des auteurs.

Les billets d'auteur sont vendus au public par des intermédiaires qui les proposent aux abords du théâtre aux allants et venants. L'auteur, lui, les cède à une grande agence dite « de succès dramatiques » qui les lui achète avec 50 0/0 de rabais.

1. Séance du 21 mars 1884.

Les plus importantes et les plus connues de ces agences sont celles de Mme Porcher et de MM. Fournier et Havez. Ces agences, à leur tour, répandent les billets d'auteur dans le public par l'intermédiaire d'individus dont c'est l'unique profession.

Les billets d'auteur, représentant une valeur vénale, sont soumis au droit des pauvres (Paris, 11 février 1864); mais cette obligation est sans importance pour l'auteur à qui ils sont délivrés, car c'est le directeur qui doit acquitter cette taxe (Paris, 29 juin 1864, *Gaz. des tribunaux* du 30 juin).

3° *Rémunération en entrées.* — Enfin, il est un dernier droit qui résulte de la représentation d'une pièce, c'est celui qui consiste dans les *entrées* accordées à son auteur pendant un certain temps.

Quelques auteurs, et notamment MM. Lacan et Paulmier, divisent les entrées en entrées sur la scène et en entrées dans la salle, semblant dire ainsi que ces deux sortes d'entrées sont, au même titre, une rémunération due à l'auteur. Il nous semble pourtant qu'il y a lieu de faire une distinction : tandis que les entrées dans la salle sont un des éléments de la rémunération pécuniaire, les autres ont un caractère tout différent; les entrées sur la scène, en effet, ne constituent pas pour l'auteur une rémunération, puisque celui-ci a déjà ses entrées dans la salle, qui sont seules payantes, et que les entrées sur la scène sont gratuites et ne peuvent avoir lieu que pour certaines personnes et dans certaines conditions. Les entrées sur la scène apparaissent donc, non comme une rémunération, puisque dans les cas où elles sont accordées elles ne correspondent à aucune rémunération pécuniaire, mais plutôt comme un droit pour l'auteur, droit dont le but est de lui permettre de surveiller de près l'exécution de sa pièce et qui lui est dû au même titre que

celui de distribuer les rôles et d'assister aux répétitions. Les entrées sur la scène se distinguent si bien des entrées dans la salle que, tandis que les premières ne sont dues à l'auteur que lors des représentations de sa pièce, les secondes peuvent être réclamées par lui tous les jours de représentation, quelle que soit la composition du spectacle. La conséquence pratique de cette distinction est que l'auteur doit avoir droit aux entrées sur la scène chaque fois qu'on jouera sa pièce, alors même que l'on serait à une époque où il n'aurait plus ses entrées dans la salle.

Cela posé, disons que les entrées dans la salle ont été reconnues très anciennement aux auteurs dramatiques. A la Comédie-Française, le réglement de 1757 accordait ce droit, soit pendant toute la vie, soit pendant un, deux ou trois ans, selon les cas. De même à l'Académie royale de musique ou Opéra, les auteurs avaient droit à leurs entrées pendant toute leur vie. Plus récemment, en l'an X, les auteurs et compositeurs dont les œuvres avaient été reçues et jouées au Théâtre Feydeau avaient droit à deux entrées à vie à toutes places, dont l'une était personnelle et incessible et l'autre aliénable au gré du titulaire.

Aujourd'hui, la durée du droit d'entrée est déterminée dans les divers théâtres par les usages et les règlements en vigueur dans chaque établissement, et par les traités de la Société des auteurs.

A la Comédie-Française, le règlement de 1757 a été modifié par l'art. 73 du décret de Moscou. D'après cet article, l'auteur jouit de ses entrées du moment où sa pièce est mise en répétition, et il les conserve pendant trois ans pour une œuvre en quatre ou cinq actes, pendant deux ans pour une pièce en trois actes et pendant un an pour un ouvrage en un ou deux actes.

Des règles analogues sont admises dans les autres théâtres de Paris, c'est-à-dire que la durée des entrées y est déterminée

d'après le nombre d'actes représentés : mais cette durée varie avec les théâtres.

En pratique, la fixation de la durée des entrées n'a pas une grande importance, car, tant à la Comédie-Française que partout ailleurs, l'administration ne fait pas de difficulté pour recevoir un auteur qui a été joué dans son établissement, même après l'expiration de son droit aux entrées.

SECTION II

CAUSES DE RUPTURE DU CONTRAT

Comme tous les autres contrats, le contrat de représentation est soumis aux modes de rupture ou de résolution des contrats ordinaires, mais il est en outre soumis à certaines causes de rupture qui lui sont spéciales; ce sont l'interdiction de la pièce par l'autorité et l'insuccès des représentations.

§ 1. — Interdiction de la pièce par l'autorité.

I. — *Notions générales sur la censure.* — Aux termes de l'art. 3 du décret du 6 janvier 1864 qui a proclamé la liberté des théâtres et posé les règles qui le régissent encore aujourd'hui, toute œuvre dramatique doit, avant d'être représentée, être examinée et autorisée par le ministre des Beaux-Arts pour les théâtres de Paris, par les préfets des départements pour les théâtres de province. De même la circulaire ministérielle du 28 avril 1864 rappelle aux préfets qu'il leur appartient d'autoriser et d'examiner les pièces nouvelles destinées à être représen-

tées dans leur département; que les pièces interdites à Paris sont, par cela même, interdites dans toute la France ; et que si, parmi les pièces autorisées à Paris, il s'en trouve qui ne puissent être jouées sans danger dans certains départements, les préfets ont le droit d'en interdire la représentation, sauf à en donner avis au ministre. C'est ainsi que l'opéra *les Huguenots* n'a pas pu pendant longtemps être joué dans certains départements où le souvenir des guerres de religion était encore trop vivace.

Par conséquent, tout directeur, après avoir accepté une pièce et avant de la faire représenter, doit obtenir l'autorisation de la censure. Pour celà il doit déposer, à la direction des Beaux-arts, quinze jours au moins avant la représentation projetée, deux exemplaires manuscrits de l'ouvrage nouveau. Le dépôt est constaté par une inscription sur un registre ad hoc et par un récépissé délivré au déposant; après examen et en cas d'approbation, un des exemplaires est rendu au directeur, revêtu de la signature du ministre, et la pièce peut être représentée. En outre, des inspecteurs spéciaux sont chargés d'assister aux dernières répétitions et à la première représentation de l'ouvrage, afin de se rendre compte si les décors, les costumes ou le jeu des acteurs ne présentent rien de contraire à l'ordre public ou aux bonnes mœurs.

Pour ce qui est des pièces qui sont au répertoire, le directeur doit, au début de son exercice, envoyer à la Commission d'examen, dans le délai de cinq jours, la liste en double exemplaire des ouvrages dramatiques qui composent le répertoire de ce théâtre. Cette liste comprend les pièces qui sont en cours de représentation actuelle et celles qui sont susceptibles d'être représentées sans exiger de nouvelles études. Elle est renvoyée dans un très bref délai revêtue de l'approbation du ministre. Aucune autre pièce ne peut être jouée sans avoir été autorisée.

II. — *Effets de la censure par rapport au contrat de représentation.* — Telle qu'elle existe, la censure est de nature à bouleverser le contrat passé entre l'auteur et le directeur pour la représentation d'une pièce nouvelle. Il peut se faire en effet que la censure n'accorde pas l'autorisation demandée, qu'elle l'accorde en imposant des suppressions ou des changements, qu'après l'avoir accordée elle la retire, et qu'après l'avoir refusée elle consente à la donner.

Voyons ce qui se passera dans ces différentes hypothèses.

L'idée qui doit nous guider pour la solution des difficultés que fait naître la question de la censure, c'est que, dans l'esprit des parties, leur contrat est subordonné à l'autorisation administrative. Ce contrat nous apparaît donc comme fait sous une condition résolutoire, et cette condition est le fait que la censure n'interdira pas l'ouvrage. Si la condition se produit, c'est-à-dire si la censure n'autorise pas la représentation, le contrat se trouve résolu, sans que ni l'une ni l'autre des parties puissent se réclamer des dommages-intérêts pour le préjudice éprouvé de ce fait.

MM. Lacan et Paulmier arrivent à la même solution en considérant le défaut d'autorisation comme un cas de force majeure. Voici quel est leur raisonnement (t. II, p. 83, n° 558) :

« La résistance opposée par l'autorité à la représentation « d'une pièce est une résistance légale, contre laquelle ne « peuvent s'insurger ni le directeur ni l'auteur. Qu'est-ce que « l'auteur, au surplus, pourrait demander aux tribunaux? d'en- « joindre au directeur de jouer la pièce non autorisée?... de se « rendre juges de la légalité d'un acte administratif?... La « défense de l'autorité doit donc être regardée comme un cas de « force majeure dans le sens des art. 1147 et 1148 du Code « civil ; elle frappe le contrat de caducité sans qu'il y ait à pro- « noncer de condamnation contre aucune des parties, puisque « la contravention n'existe pas plus d'un côté que de l'autre. »

Cela posé, il peut se faire que l'autorité requise de donner son autorisation pour une pièce nouvelle la refuse purement et simplement. Ce refus, qu'on le considère comme l'arrivée de la condition tacitement prévue par les parties, ou comme un cas de force majeure, empêche le contrat de s'exécuter sans indemnité de part ni d'autre. C'est ce qui a été décidé à diverses reprises par les Tribunaux et notamment en 1815, au sujet d'une pièce intitulée *le Procès d'un maréchal de France*, où l'on reproduisait le procès et la mort du maréchal Ney, et en 1835 au sujet de la pièce d'*Antony* d'Alexandre Dumas.

Il peut se faire aussi que l'autorité, tout en refusant son consentement en principe, l'accorde à la condition que certaines suppressions ou modifications seront apportées à la pièce en question. Par le fait de ces suppressions ou de ces modifications, la pièce peut se trouver complètement défigurée, et nous pensons que ces changements doivent être acceptés par les deux parties, pour que le contrat puisse s'exécuter; l'auteur peut en effet retirer sa pièce, car il a traité pour la représentation de son ouvrage dans toute son intégrité et non pour un remaniement de celui-ci; de son côté, le directeur peut refuser de représenter l'ouvrage modifié, car ces modifications peuvent avoir dénaturé une pièce qui, dans sa première formule, lui paraissait appelée à un certain succès. En somme, le fait par la censure de subordonner son autorisation à certains changements rompt en principe le contrat de représentation; pour que celui-ci puisse revivre, il faudra que les parties acceptent les modifications qu'on leur demande.

Une autre hypothèse est celle où la censure, après avoir d'abord donné son autorisation, la retire au cours des représentations. L'hypothèse est en somme la même que celle où la censure refuse son visa dès le premier abord, à cela près que

l'interdiction, au lieu de se produire avant la première représentation, se produit plus tard. Il faut remarquer que, dans notre théorie, les parties ont subordonné tacitement l'exécution de leur contrat non seulement à l'autorisation de la censure, mais encore à ce fait que l'administration n'interdirait pas les représentations de la pièce dans la suite. L'interdiction de l'autorité survenue même après les premières représentations constitue l'échéance d'une condition prévue, et délie les parties de leurs obligations respectives sans les constituer en faute l'une à l'égard de l'autre. C'est ce qui a eu lieu en 1833, à propos de la pièce de Victor Hugo intitulée *le Roi s'amuse* qui, après deux représentations à la Comédie-Française, fut interdite par le ministre du Commerce.

Enfin, le dernier cas qui peut se présenter, c'est celui où la censure, après avoir refusé son autorisation, consent à revenir sur sa décision et à lever le veto qu'elle avait cru devoir imposer tout d'abord. La situation est ici plus complexe que dans les hypothèses précédentes.

Il y a eu d'abord refus, et par l'effet de ce refus chacune des parties s'est trouvée déliée de ses engagements; dans ces conditions, si l'auteur a repris son manuscrit dans le but, soit d'y apporter des modifications et de le faire admettre ensuite par la censure dans un autre théâtre, soit de mettre son œuvre de côté pour le moment, se réservant de lui faire revoir le jour avec des temps plus doux, il est certain qu'il a considéré le contrat primitif comme définitivement rompu ; il en sera de même si le directeur, à la suite du refus de la censure, a renvoyé à l'auteur évincé son manuscrit, et pris des engagements avec d'autres auteurs plus heureux auprès de l'autorité. L'autorisation de la censure, venant à se produire à la suite de ces événements, serait insuffisante à faire revivre le contrat; il faudra un nou-

veau consentement des parties pour que le contrat puisse être ramené à exécution. Ainsi jugé par la Cour de Paris, le 26 juillet 1831 (*Gaz. des Tribunaux* du 27 juillet), dans l'affaire de MM. Scribe et d'Épagny contre le directeur de l'Odéon.

Mais ce n'est pas ce qui se passe d'ordinaire en pratique quand la censure refuse son autorisation, les parties considérant le plus souvent leur contrat comme ne pouvant pas s'exécuter pour le moment et non comme résolu. Ils font, en conséquence, des démarches communes pour obtenir mainlevée de l'interdiction administrative, et, s'ils y parviennent, le contrat primitif réunit les conditions nécessaires à son exécution, et plus rien ne s'oppose à ce qu'il produise ses effets entre les parties.

§ 2. — Insuccès des représentations.

Toutes les pièces de théâtre qui voient la rampe ne sont pas appelées à un succès égal : les unes fournissent des centaines de représentations ; les autres font le vide dans la salle dès les premières représentations. Un directeur ne doit pas être obligé de jouer indéfiniment les pièces de cette dernière catégorie, car personne n'y trouverait son compte, pas plus lui que l'auteur. Aussi l'on admet que le directeur n'est pas tenu de représenter une pièce qui n'a pas de succès dans les trois premières représentations.

Cet insuccès peut se manifester dès la première fois que la pièce est soumise au public. Dans ce cas, l'auteur et le directeur peuvent faire baisser le rideau, mais il faut pour cela leur consentement commun : un seul ne le peut pas, lorsque l'autre s'y oppose car il priverait ce dernier des chances qu'il espère trouver dans la suite de la représentation. Cependant, si l'irritation du public était telle qu'il y eût du danger pour les acteurs

ou pour le mobilier du théâtre, le directeur pourrait faire baisser le rideau malgré l'auteur, qui, à raison de ce fait, ne pourrait exercer aucun recours contre lui.

Après un insuccès certain dès la première représentation, l'auteur peut retirer sa pièce plutôt que de s'exposer à être bafoué pendant deux nouvelles représentations ; mais il peut aussi exiger, quelque complet qu'ait été l'insuccès primitif, que le directeur complète les trois représentations auxquelles il a droit. Qui prouve, en effet, que l'indignation du public n'ait pas eu pour but de protester contre le jeu des acteurs plutôt que contre la pièce elle-même? Pour remédier à cet inconvénient, l'auteur a le droit d'exiger une répétition générale au lendemain de la première représentation. Qui prouve aussi que les désordres qui ont accueilli la pièce dès son apparition ne sont pas le fruit d'une cabale? Deux nouvelles représentations permettront à l'auteur de mieux connaître la véritable opinion du public à l'égard de sa pièce.

Ce ne sera qu'après ces trois représentations, intervenues dans des conditions où l'insuccès ne sera pas douteux, que le contrat sera rompu pour insuccès : l'auteur ne pourra plus exiger de nouvelles représentations et devra reprendre son manuscrit ; le directeur de son côté se trouvera délié envers l'auteur de tous les engagements pris par lui au sujet de la pièce tombée.

Si, au lieu d'être mal accueillie du public, la pièce reçoit un accueil favorable, comment va-t-on déterminer le temps pendant lequel la nouvelle pièce va tenir l'affiche? C'est là une question dont la solution paraît difficile au premier abord et qui se résout tout simplement en pratique. L'intérêt du directeur est de représenter le plus longtemps possible une pièce qui, comme toutes celles que l'on monte aujourd'hui, a nécessité

des frais considérables de costumes et de décors; l'intérêt de l'auteur est qu'on joue sa pièce le plus longtemps possible afin que ses droits d'auteur atteignent un chiffre plus considérable. Les intérêts des deux parties étant les mêmes, la pièce tiendra l'affiche tant qu'elle fera de l'argent, et le directeur ne la retirera qu'autant qu'elle ne rapportera plus de quoi couvrir les frais de la soirée; c'est donc lui qui est juge du nombre de représentations que doit avoir la pièce.

Ce point a été affirmé tout dernièrement par un jugement de la 3e chambre du Tribunal civil de la Seine du mois de janvier 1897. Il s'agissait de M. Gandillot, l'auteur dramatique bien connu, qui poursuivait M. Marx, directeur du théâtre de Cluny, pour avoir suspendu à un moment inopportun les représentations de sa pièce, *La cage aux lions*, et l'avoir ainsi frustré des droits d'auteur que devaient lui rapporter les représentations à venir de cette pièce. Il demandait en conséquence la résiliation des engagements survenus entre lui et le directeur du théâtre de Cluny, ainsi que l'allocation de dommages-intérêts. M. Marx a produit au Tribunal les feuilles de location et les livres de caisse du théâtre de Cluny, et parfaitement établi que si la pièce avait été retirée de l'affiche c'est qu'elle ne donnait pas un chiffre de recettes qui permît de l'y maintenir. Le Tribunal a donc débouté M. Gandillot de sa demande et reconnu une fois de plus aux directeurs le droit d'arrêter les représentations d'une pièce qui augmentait quotidiennement leur déficit.

Tout au plus, peut-on reprocher au Tribunal de n'avoir pas posé l'obligation pour le directeur de ne pas retirer une pièce de l'affiche sans en avoir annoncé les dernières représentations.

L'utilité de cette réclame finale est très facile à comprendre. Il y a, en effet, beaucoup de personnes qui remettent à plus tard le plaisir de voir une pièce qui tient encore l'affiche, et qui

sont obligées de s'en passer quand elles se sont enfin décidées, le théâtre ayant abandonné subitement cette pièce sans qu'elles en aient été prévenues. Si les dernières représentations avaient été annoncées, ces personnes auraient pu se décider en temps utile, et toute une catégorie de spectateurs ne serait pas perdue pour certaines pièces.

M. Gandillot avait déjà signalé le fait à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, dans l'Assemblée générale du 6 mai 1896, et celle-ci, protestant contre le droit que s'arrogent certains directeurs de supprimer à leur gré une pièce de l'affiche sans en avoir annoncé le retrait, a émis le vote que les directeurs annoncent au public les cinq dernières représentations d'une pièce. La Société des auteurs a un moyen bien simple d'obtenir la réalisation de son vœu : il lui suffira d'introduire une clause dans ce sens dans les différents traités qu'elle passe avec les directeurs de théâtre, quand ces traités, ayant atteint leur terme, il faudra en consentir de nouveaux.

SECTION III

SANCTION DE L'INOBSERVATION DU CONTRAT ET JURIDICTION COMPÉTENTE

§ 1. — Sanction de l'inobservation du contrat.

I. — *Le directeur manque à ses engagements.* — Nous avons vu que le directeur était tenu de deux obligations : faire jouer à son jour la pièce reçue et en assurer le succès par tous les moyens.

1. *Obligation de jouer la pièce.* — L'obligation de jouer

étant une obligation de faire se résoudra, en cas de résistance, en dommages-intérêts. *Nemo præcise potest cogi ad factum.* C'est le principe qui a été appliqué par les Tribunaux dans tous les cas de cette nature qui leur ont été soumis (V. dans Lacan et Paulmier, *Législation du théâtre*, les nombreuses espèces rapportées).

Mais les dommages-intérêts, tout en dédommageant l'auteur du préjudice qu'il éprouve par suite de l'inexécution du contrat, ne lui donnent pas entière satisfaction, car le but qu'il poursuit est non d'obtenir une somme d'argent mais d'arriver à la représentation de sa pièce. En effet, l'auteur, qui fait jouer un de ses ouvrages, espère non seulement obtenir par ce moyen des avantages pécuniaires, mais encore se faire apprécier et applaudir du public afin de s'assurer une place honorable dans le monde des auteurs dramatiques. L'allocation des dommages-intérêts dédommage suffisamment l'auteur de ce que son premier but n'est pas atteint, mais le second ne se trouve représenté par rien dans la condamnation prononcée contre le directeur. Aussi, pour que l'auteur n'eût pas à souffrir de la mauvaise volonté du directeur et obtînt satisfaction complète sur tous les points, il faudrait que les Tribunaux parviennent à obliger le directeur à jouer la pièce qu'il se refuse à monter. Sans doute, ce résultat ne peut pas être obtenu directement puisqu'on est en présence d'une obligation de faire, mais la jurisprudence dispose d'un moyen bien puissant qui lui permettra d'y arriver : celui des astreintes comminatoires.

Ce moyen, dont les Tribunaux usent souvent pour obtenir d'une façon indirecte l'exécution d'une obligation de faire, appliqué à notre matière, donnera d'excellents résultats. Le directeur qui se refuse sans motif valable à représenter une pièce qu'il a acceptée sera d'abord condamné à des dommages-inté-

rêts pour le retard, et se verra fixer un délai moral pour représenter l'ouvrage, délai après lequel il encourra une somme de dommages-intérêts considérables par chaque jour de retard. Plutôt que de s'exposer à payer cette condamnation quotidienne, qui, répétée pendant un certain temps, entraînerait sa ruine, le directeur préférera s'exécuter, et accordera par l'effet des astreintes comminatoires ce qu'une simple condamnation à des dommages-intérêts n'aurait pas pu réaliser.

La jurisprudence s'est parfois engagée dans cette voie, mais pas assez souvent à notre avis, car, la plupart du temps, quand le directeur se refuse à jouer la pièce reçue, elle se contente d'accorder à l'auteur une indemnité, et dans les cas où elle fixe un délai pour la représentation de la pièce, les dommages-intérêts accordés en sont la seule sanction. Il est néanmoins quelques jugements qui ont appliqué les astreintes comminatoires. Ainsi, le Tribunal de Commerce de la Seine a condamné, en 1837, la Comédie-Française à représenter dans des délais déterminés les pièces suivantes de V. Hugo : *Hernani*, *Marion Delorme* et *Angelo*, sous peine de 150 fr. par jour de retard. De même la Cour de Paris, en 1854 (*Gaz. des Tribunaux* du 1er mai), a prononcé 100 fr. par jour de retard contre le directeur de l'Odéon, faute par lui de représenter une tragédie de M. de Lacy intitulée *le Lys d'Évreux*.

2. *Obligation d'assurer le succès de la pièce.* — Le directeur, outre qu'il doit jouer la pièce reçue, doit en assurer le succès par tous les moyens en sa disposition : il doit donc fournir les acteurs convenus, exécuter les décors promis, se procurer les costumes appropriés... Toutes ces obligations accessoires, si le directeur vient à y manquer, n'empêchent pas l'exécution du contrat, mais font que celui-ci ne s'exécute pas conformément à l'intention des parties : leur inobservation est cause que l'exé-

cution n'est que partielle ou imparfaite et donne lieu à des dommages-intérêts en faveur de l'auteur qui en est victime.

Il est un cas pourtant où l'auteur a droit à autre chose qu'à des dommages-intérêts : c'est celui où le directeur a promis certains acteurs pour l'interprétation de la pièce et ne les fournit pas. La jurisprudence et la doctrine accordent à l'auteur, outre une action en dommages-intérêts, le droit de retirer son manuscrit, par le motif qu'en substituant un artiste à un autre, le directeur violerait la condition sur la foi de laquelle la pièce lui a été livrée (Trib. comm. de la Seine, 9 décembre 1844, *Gaz. des Tribunaux* du 10 décembre).

II. — *L'auteur manque à ses obligations.* — L'auteur à son tour peut manquer à ses obligations, soit en empêchant la représentation de sa pièce, soit en la modifiant, soit en la portant à un autre théâtre.

1. *Obligation de ne pas s'opposer à la représentation.* — L'auteur a deux moyens à sa disposition pour empêcher que sa pièce ne soit représentée : le premier consistera à ne pas livrer le manuscrit quand il l'aura encore entre ses mains : cette hypothèse se rencontrera rarement en pratique, car, nous avons vu que les directeurs ne reçoivent les pièces qu'après que le manuscrit leur a été livré, mais elle se réalisera pourtant dans quelques rares hypothèses, comme celle où une pièce a été reçue sur la simple communication à cause de la notoriété de l'auteur. Dans ce cas, l'auteur aura, dans la détention de son manuscrit, le droit d'empêcher la représentation de son ouvrage.

Le second moyen consiste à retirer le manuscrit au directeur quand celui-ci en a la détention. La jurisprudence ne reconnaît pas à l'auteur dont la pièce a été reçue le droit d'obtenir la restitution de son manuscrit, quel que soit le motif qui justifie

cette restitution : crainte d'un échec, considérations de famille, scrupules de conscience, etc... Cette solution résulte d'un jugement du Tribunal civil de la Seine du 9 février 1830 (*Gaz. des Tribunaux* du 20 février) rendu entre le directeur de l'Odéon et A. Dumas, qui voulait retirer après réception son drame intitulé *Christine* pour le motif « que l'engagement contracté avec une entreprise théâtrale n'était pas obligatoire pour les auteurs, et que ceux-ci étaient toujours libres de reconnaître ou de décliner la juridiction du public, même après la lecture et la réception de la pièce ». Le jugement n'admit pas ce moyen et condamna A. Dumas à laisser jouer sa pièce.

Mais si l'auteur ne peut pas obtenir d'une façon légale la restitution du manuscrit, il pourra se faire qu'il en recouvre la possession sous un prétexte quelconque, par exemple pour y apporter quelques modifications de détail, ou pour en faire faire les deux copies destinées à la censure et qui sont à sa charge, et qu'une fois en possession de son manuscrit il ne veuille plus s'en dessaisir. La seule ressource qui restera au directeur dans ces conditions sera de s'adresser aux Tribunaux pour obtenir des dommages-intérêts, et s'il tient par-dessus tout à monter la pièce dont il a été frustré, ceux-ci devront faire à l'auteur l'application de leur théorie des astreintes comminatoires. L'effet de cette condamnation dont le chiffre grossira de jour en jour fera réfléchir l'auteur et l'amènera probablement à livrer son manuscrit, ce qui permettra au directeur d'arriver à ses fins.

2. *Obligation de ne pas modifier la pièce et de ne pas la porter à un autre théâtre.* — L'auteur peut encore manquer à ses obligations soit en modifiant sa pièce, soit en la portant à un autre théâtre.

Il n'est pas à craindre que l'auteur modifie sa pièce contre le gré du directeur, car celui-ci, détenteur de la version primitive,

pourra toujours se baser sur celle-ci, sans être obligé d'accepter les modifications que l'auteur y aurait apportées après coup.

Mais on peut craindre que l'auteur, après avoir porté le manuscrit de sa pièce à un directeur de théâtre qui a pris l'engagement de la faire jouer, la donne à un autre directeur qui se mette lui aussi en devoir de procéder à sa représentation.

Deux situations peuvent se présenter.

Ou bien la date de la réception de la pièce dans chaque théâtre est certaine et le directeur qui a reçu l'ouvrage le premier peut interdire à l'autre de le représenter, sauf le recours de ce dernier en dommages-intérêts contre l'auteur de mauvaise foi ; ou bien, l'on ne peut déterminer d'une façon précise la date exacte des diverses réceptions, et les deux directeurs ont le droit de jouer la pièce concurremment, sauf leur recours en indemnité contre l'auteur qui les a trompés l'un et l'autre.

§ 2. — Tribunaux compétents.

En ce qui concerne la détermination des Tribunaux qui doivent connaître des demandes, soit en paiement de dédit, soit en résolution, soit en dommages-intérêts pour inexécution totale, partielle ou incomplète de la convention, il faut distinguer selon que c'est l'auteur ou le directeur qui est défendeur au procès.

L'auteur devra toujours être assigné devant les Tribunaux civils ; il n'est pas, en effet, un commerçant et le contrat de représentation est en ce qui le concerne un contrat civil.

Quant au directeur, nous avons posé au début de cette étude que c'était un véritable commerçant soumis en cette qualité à toutes les conséquences de la commercialité. Il pourra donc être assigné par l'auteur devant la juridiction commerciale (Nîmes, 21 février 1893, D.P.94.2.439.440).

Mais l'auteur pourra-t-il l'assigner aussi devant les Tribunaux civils? La réponse à cette question dépend de celle que l'on donne à une autre plus générale qui est de savoir si les Tribunaux civils sont compétents quand l'acte n'est commercial que pour l'une des parties et que l'action est intentée par celui qui n'a pas fait acte de commerce contre le commerçant.

A cette question un grand nombre d'auteurs répondent négativement. Ils prétendent d'abord que l'art. 10, titre XII, de l'ordonnance de 1673, qui permettait à la partie non commerçante d'assigner l'autre devant les Tribunaux civils, n'ayant pas été reproduit par le Code de commerce, a été supprimé, et que celui-ci a même admis la solution contraire. En effet, le texte de l'art. 631 décide que les Tribunaux de commerce connaîtront, *entre toutes personnes*, des contestations relatives aux actes de commerce. Ces mots, entre toutes personnes, disent-ils, ne permettent pas d'admettre de distinction pour le cas où le demandeur n'est pas commerçant. Ils disent aussi que c'est la nature de l'engagement de la personne contre laquelle l'action est dirigée qui doit déterminer la compétence et que si celui qui a fait un acte de commerce est soumis aux rigueurs de la compétence commerciale, il est juste qu'on ne puisse pas lui contester le droit de réclamer les avantages attachés à cette juridiction (Locré, *Esprit du Code de commerce*, t. 8, p. 200. — Dalloz, Rép., au mot Compétence commerciale, n° 22. — Bedarrides, *De la juridiction commerciale*, n° 193. — Lyon-Caen et Renault, *Précis de droit commercial*, n° 3174 bis). L'opinion de ces auteurs a été consacrée par la jurisprudence française ancienne (Bastia, 10 août 1831. — Orléans, 5 mars 1842. — Bourges, 25 août 1830. — Gand, 8 juin 1841) et par la législation belge (Bruxelles, 23 avril 1853, D.P. 53.2.138. — 21 juin 1871, *Jurisprudence du port d'Anvers*, 1872.2.29. —

11 novembre 1873, *Jurisprudence du port d'Anvers*, 1873.2. 118. — Art. 13 de la loi belge du 25 mars 1876, ainsi conçu : « Si la contestation a pour objet un acte qui n'est pas commercial à l'égard de toutes les parties, la compétence se détermine par la nature de l'engagement du défendeur »).

D'autres auteurs et les plus nombreux admettent la solution contraire. Ils invoquent d'abord les précédents historiques résultant de l'art. 10, t. XII, de l'ordonnance de 1673 qui consacrait leur manière de voir; ils soutiennent ensuite que celui qui a fait une opération non commerciale à son égard ne peut être contraint de plaider devant des juges qui ne sont pas ses juges naturels et qui pourraient lui appliquer des usages commerciaux qu'il n'est pas tenu de connaître (Pardessus, 2e édition, t. 5, p. 14, *Cours de Droit commercial*. — Nouguier, *Des Tribunaux de commerce*, t. 1, n° 727. — Acremant, *Exposé théorique de la compétence d'attribution des Tribunaux de commerce*, n° 36. — Rousseau et Laisney, *Dictionnaire de Procédure*, au mot Compétence des Tribunaux de commerce, n° 65). L'opinion de ces auteurs est conforme à la jurisprudence de la Cour de Cassation qui n'a jamais varié et à celle de la majorité des Cours d'Appel. Voici les arrêts les plus récents sur la question (Metz, 28 mars 1867, D.P. 67. 2. 79. — Douai, 5 mai 1869, D.P. 69.2.155. — Orléans, 9 mars 1869, D.P. 69. 2.55. — Paris, 24 janvier 1874, D.P. 76-2-116. — Angers, 3 juin 1875, D.P. 76.2.116. — Aix, 15 janvier 1884, D.P. 85. 2.49).

C'est cette dernière théorie qui, à raison de la sanction de la Cour de Cassation, reçoit son application en pratique. En conséquence, faisant l'application des principes qui en résultent à notre hypothèse, nous obtenons ce résultat que l'auteur qui poursuivra le directeur pourra *à son choix* l'assigner devant le Tribunal de commerce ou devant le Tribunal civil.

Avant la loi de 1864, il y avait lieu parfois de recourir aux Tribunaux administratifs; il en était ainsi pour les difficultés relatives à l'obtention et au retrait des *privilèges*, et pour les contestations entre directeurs dont l'un prétendait que l'autre avait empiété sur son *genre*. La première de ces difficultés a disparu avec la loi de 1864 proclamant *la liberté* des théâtres; quant à la seconde, on admet aujourd'hui que les théâtres n'ayant plus de genre déterminé, leurs privilèges ayant été supprimés, si un directeur venait à jouer une œuvre appartenant au répertoire d'un autre théâtre, il n'y aurait lieu qu'à une demande en dommages-intérêts de la compétence des Tribunaux ordinaires.

A l'heure actuelle, la compétence administrative ne subsiste que dans un cas, celui où il s'agit de contestations relatives au droit des pauvres, contestations sur lesquelles les Conseils de préfecture sont appelés à statuer (Trib. civ. de Lyon, 22 mai 1869, D.P.71.3.96. — Conseil d'État, 13 juin 1873, D.P.73.3.93. — Conseil d'État, 23 janvier 1884, D.P.85.3.78).

DEUXIÈME PARTIE

RAPPORTS DES DIRECTEURS AVEC LES ACTEURS

Nous venons de voir dans le chapitre précédent comment les directeurs se procurent les ouvrages dramatiques nécessaires à l'exploitation de leur théâtre. Après avoir ainsi formé leur répertoire, il leur reste à se préoccuper de trouver des acteurs pour l'interpréter. Ils se les procureront soit directement, en traitant avec ceux qu'ils connaissent ou avec ceux qui, sachant leurs besoins, leur font leurs offres de service, soit indirectement, les agences de placement les mettant en relations avec les artistes dramatiques inoccupés pour le moment et désireux de trouver un emploi.

Des rapports des directeurs de théâtres et des acteurs vont naître de nombreuses questions de droit que nous allons étudier dans les chapitres suivants.

CHAPITRE I

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

Avant d'aborder l'étude approfondie des rapports juridiques qui engendrent les relations des administrations théâtrales avec les artistes dramatiques, il importe d'être fixé sur la qualité sociale et juridique de ces derniers, qualité qui a profondément varié avec les époques. Les trois paragraphes suivants seront destinés à l'étude de cette qualité.

Section I. — Condition sociale et juridique des artistes dramatiques dans les temps antérieurs.

— II. — Condition sociale et juridique actuelle des artistes dramatiques.

— III. — Sont-ils des commerçants?

SECTION I

CONDITION SOCIALE ET JURIDIQUE DES ARTISTES DRAMATIQUES DANS LES TEMPS ANTÉRIEURS.

Les artistes dramatiques, qui, dans l'état actuel de notre société, jouissent d'une considération qui leur est commune avec tous ceux qui exercent des professions libérales, ont été dans les sociétés antérieures, soit en Grèce, soit à Rome, soit même dans l'ancienne France, l'objet de faveurs ou de défaveurs spéciales à leur profession.

En Grèce, où le théâtre a dû son développement surtout à la religion, et où les poètes tragiques se sont exclusivement appliqués à la peinture des sentiments nobles et élevés, les interprètes des ouvrages dramatiques ont joui d'une considération exceptionnelle.

Les auteurs des grandes tragédies se faisaient un honneur et un devoir de représenter eux-mêmes les principaux rôles de leurs pièces, et Sophocle, qui s'en dispensa le premier, ne le fit que par défaut de voix et de talent. Eschine et Aristodème, ces deux grands orateurs athéniens dont le dernier fut envoyé en ambassade à Philippe, n'avaient pas rougi de monter sur le théâtre, et, à leur exemple, les principaux citoyens d'Athènes briguaient l'honneur de jouer devant le peuple dans les œuvres dramatiques des poètes nationaux.

Cette faveur s'étendait même aux prestidigitateurs de l'époque dont les plus célèbres furent Théodore et Euryclide. Les Istiéens ou Orites dressèrent dans leur théâtre, en l'honneur du premier, une statue d'airain tenant une petite boule ; les Athéniens

ne rougirent pas d'élever au second, dans le théâtre de Bacchus, une statue non loin de celle d'Eschyle.

Au sujet de ces honneurs ainsi rendus à des personnages qui nous en paraissent indignes aujourd'hui, M. Magnin dit : « Cette inconvenance prouve, ce que nous savions d'ailleurs, que parfois les bateleurs donnaient leurs représentations sur les grands théâtres, où accouraient les marchands étrangers, les nouveaux domiciliés ou *métèques* et les esclaves, tous gens qui n'entraient pas au théâtre les jours de représentations solennelles. A cette foule se joignaient les citoyens désœuvrés, qui, ce jour-là, devaient payer leur place. »

De l'explication fournie par M. Magnin, il résulte, qu'en Grèce, il y avait deux sortes de représentations, et deux sortes de public, dont chacun avait ses idoles. Le peuple grec préférait les œuvres des grands tragiques ; au contraire, la population flottante et cosmopolite d'Athènes, dont la culture intellectuelle et les goûts étaient moins raffinés, préférait aux représentations littéraires les tours d'adresse et d'escamotage opérés par d'habiles prestidigitateurs, et poussait l'amour de ce genre de spectacle au point d'élever des statues à ceux qui en faisaient les frais.

Tout autre fut la condition faite à Rome à ceux qui se donnaient en spectacle. Nous trouvons consignée cette différence dans ces quelques mots d'Emilius Probus : « Chez les Grecs, se donner en spectacle au peuple n'était une honte pour personne ; chez nous, c'est ou bien une cause d'infamie, ou bien une action basse, une de ces choses en un mot qu'un homme honorable ne se permet pas. »

Ceux qui se donnaient en spectacle à Rome formaient deux catégories : les gladiateurs et les acteurs proprement dits.

Les gladiateurs étaient ceux qui prenaient part aux jeux du

cirque, soit en combattant avec des bêtes féroces, soit en luttant les uns contre les autres. On trouvait parmi eux des esclaves, des condamnés au bestiaire et des engagés volontaires.

Avec l'adoucissement des mœurs, les esclaves, qui pouvaient être d'abord destinés aux jeux de l'arène par la simple volonté de leur maître, ne furent obligés, à partir de la loi Petronia du règne d'Auguste, d'accepter cet emploi qu'autant qu'ils y consentaient eux-mêmes. L'esclave qui était ainsi devenu gladiateur ou bestiaire cessait d'appartenir à son maître pour devenir esclave sans maître, *servus pœnæ* (Digeste, 48, 19; L., 8, § 12); s'il était jamais affranchi, il était relégué, en vertu de la loi Ælia Sentia, dans la catégorie des déditices, classe d'affranchis ayant la *pessima libertas*, devant rester à une distance de cent milles autour de Rome et ne pouvant jamais devenir citoyens romains.

Les condamnés aux bêtes étaient soit des *damnati ad bestias*, soit des *damnati ad ludum venatorium*. Les premiers étaient voués à une mort certaine qu'ils subissaient dès les premiers jeux qui suivaient la sentence. Quant aux seconds, ils étaient simplement *servi pœnæ* et généralement destinés à des jeux moins dangereux, par exemple à divertir les spectateurs par leurs tours d'adresse ou de force; mais, s'ils devenaient libres un jour, en leur qualité de *servi pœnæ*, ils n'étaient qu'affranchis déditices.

Enfin, on trouvait surtout dans les arènes des engagés volontaires. Ces engagés étaient des individus à bout de ressources, perdus de dettes et de vices, attirés vers les jeux du cirque par l'aiguillon de la misère uni à l'appât puissant de la solde. Ils juraient en s'engageant d'obéir au *laniste* qui recevait leur engagement et de tout souffrir sur son ordre : les chaînes, le fouet et même la mort. Celui qui s'engageait pour servir dans

l'arène prenait le nom d'*auctoratus*, mais ne devenait pas esclave. Les *auctorati* ne s'engageaient que pour un certain temps et, le terme venu, ils pouvaient rentrer dans la vie civile; mais très peu usaient de cette faculté et la plupart contractaient de nouveaux engagements, soit qu'ils eussent encore soif des applaudissements et des jeux sanglants de l'arène, soit qu'ils fussent tentés par une forte prime de rengagement.

Les acteurs proprement dits : histrions, bouffes ou mimes, ne différaient en rien des gladiateurs puisque, comme eux, ils se recrutaient parmi les esclaves ou parmi les hommes libres de la plus misérable condition. On a peu d'exemples de patriciens montant sur les planches et les quelques-uns qui l'ont fait ont été flétris par le mépris public et les satires les plus acerbes[1]. Les lois de l'époque contiennent le reflet de cette tendance de la société romaine quand elles prononcent la peine de mort contre le soldat qui s'est engagé dans une troupe d'acteurs.

En résumé, ceux qui se donnaient en spectacle à Rome étaient ou des esclaves ou des hommes libres de basse extraction.

Les esclaves étaient des *servi pœnæ*, c'est-à-dire des esclaves n'ayant d'autre maître que le châtiment résultant pour eux de l'exercice d'une profession avilissante; leur condition était moins favorable que celle des esclaves ordinaires, puisque, étant sans maître, ils n'avaient jamais aucune capacité juridique, à la différence des autres esclaves qui pouvaient posséder, acquérir pour leur maître et l'enrichir par la gestion du pécule qu'ils leur confiaient.

Les hommes libres, affranchis ou ingénus avilis qui se donnaient en spectacle, avaient une condition sociale tout à fait particulière. En cas de famine, ils étaient chassés de Rome

1. Juvénal, Sat. 8.

comme bouches inutiles, déchéance qui leur était commune avec les grammairiens, les rhéteurs et les philosophes; la loi Julia *de vi* permettait au magistrat de réprimer par les verges leur audace ou leur turbulence; les acteurs ne pouvaient pas se servir de sièges en public, et, en cela. ils étaient assimilés aux cabaretiers et aux tenanciers de maisons de prostitution; les personnes nées dans la condition d'artiste dramatique ne pouvaient pas, en principe, abandonner cette profession à laquelle elles se trouvaient liées par leur naissance; enfin, et c'était là la déchéance la plus onéreuse dont ils étaient atteints, tous ceux qui se donnaient en spectacle étaient notés d'*infamie légale*. L'effet de la note légale d'infamie était de désigner au mépris public ceux qui en étaient frappés et de leur faire perdre à jamais en droit public le *jus suffragii* ou droits politiques (élection et éligibilité), et le *jus honorum* ou droit de servir dans les légions; en droit privé, l'infâme était atteint des déchéances suivantes résultant de l'édit du préteur : il ne pouvait pas représenter autrui en justice; la loi Julia *de maritandis ordinibus* interdisait le mariage des ingénus et des actrices jusqu'à Justin qui permit aux actrices d'épouser des personnes de la condition la plus élevée pour rendre possible le mariage de son fils adoptif Justinien avec la comédienne Théodora; la *querella inofficiosi testamenti* existait au profit des frères et sœurs quand les personnes qui leur avaient été préférées étaient des personnes indignes, catégorie dans laquelle on rangeait les acteurs; enfin, le fils qui se faisait gladiateur ou comédien sans le consentement de son père fournissait à celui-ci un juste motif d'exhérédation.

A voir toutes les déchéances dont étaient atteints à Rome ceux qui se donnaient en spectacle, on est étonné et de leur nombre et de la notoriété que quelques-uns d'entre eux acquirent

dans cette profession. C'est qu'à côté de ces désagréments, le métier de comédien et de gladiateur présentait bien des avantages. Roscius gagnait aisément cinq ou six cent mille sesterces par an, c'est-à-dire une centaine de mille francs, et jouissait de la faveur des grands et des plus nobles dames qui lui composaient une cour; un senatus-consulte fut même nécessaire pour empêcher cette cour de faire cortège dans la rue au pantomime en renom. Des histrions et des mimes furent les favoris tout puissants des empereurs, et les comédiens trouvaient toujours dans l'exercice de leur profession la source de bonnes fortunes dont les plus grandes patriciennes et même les impératrices furent parfois les sujets.

Avec le christianisme, les comédiens romains se voient frappés de nouvelles déchéances : dès l'année 314 le concile d'Arles prononça contre eux la peine de l'excommunication. Le christianisme influa aussi sur les lois de l'époque : c'est ainsi que des constitutions réduisaient le nombre et le luxe des spectacles tout en interdisant d'en donner le dimanche et les principales fêtes chrétiennes ; d'autres libérèrent de la scène à laquelle les attachait leur naissance les comédiennes qui embrassaient la foi chrétienne et menaient une vie honnête ; enfin, Justinien, en souvenir de Theodora dont il avait fait son épouse, permit aux comédiennes d'épouser des personnes de la condition la plus élevée à la condition de renoncer au théâtre et de mener une existence honorable, et à la charge pour ceux qui remplissaient les *magnæ dignitates* de dresser un *instrumentum dotale*, ou contrat de mariage.

En somme, à la fin de la société romaine, sous l'influence du christianisme, les gens de théâtre ne sont plus au ban de la société à perpétuité : ils peuvent en embrassant la religion catholique et en renonçant à leur métier obtenir dans le monde

un rang et une condition analogues à ceux des autres individus.

C'est à cette notion qu'on avait des comédiens à Rome et aux peines ecclésiastiques prononcées contre eux par l'Église naissante, qu'a été due la défaveur sociale qui a rejailli sur les acteurs dans l'ancienne France et qui les a poursuivis jusqu'à nos jours.

L'Église, après avoir puissamment contribué à restreindre l'importance des spectacles, vit son œuvre complétée par les Invasions du IVe et du Ve siècles, qui les anéantirent partout en couvrant le monde entier de barbarie et d'ignorance. Comprenant plus tard de quelle utilité le théâtre pourrait être pour la divulgation de ses principes et l'extension de son influence, elle les rétablit sous la forme des *Mystères* et des *Miracles*, qui, reproduisant des scènes de la vie de Jésus-Christ ou de la vie des Saints, eurent pour premiers et pour principaux interprètes les membres du clergé eux-mêmes. Ces acteurs improvisés apportaient à l'exécution de cette tâche beaucoup de foi et de conviction s'il faut en croire la Chronique de Metz : « L'an 1437, dit celle-ci, le 3 juillet, fut fait le jeu de la Passion en la plaine de Veximiel, et fut fait le parc de très noble façon, car il était de neuf sièges de haut,... et fut Dieu un sire appelé Seigneur Nicolle, curé de Saint-Victor de Metz, lequel fut presque mort en la croix s'il n'avait été secouru, et convint qu'un autre prêstre fut mis en sa place pour parfaire le personnage du crucifiement pour ce jour, et le lendemain le dit curé de Saint-Victor parfit la résurrection et parfit très hautement son personnage... Et un autre prêstre qui s'appelait messire Jean de Nicey, qui était chapelain de Métrange, fut Judas, lequel fut presque mort en se pendant, car le cuer lui faillit et fut bien hâstivement dependu et porte en voye. » S'il faut toujours en croire la légende, le Seigneur Nicolle, curé de Saint-Victor de Metz, aurait eu à cette

occasion une réflexion originale. « Ah ! se serait-il écrié, après avoir repris ses sens, quel malheur si j'avais perdu la vie ! car, n'étant Dieu que par occasion, je n'aurais jamais pu ressusciter le troisième jour ! »

Mais le clergé ne resta pas longtemps le seul interprète du genre de spectacles qu'il avait innové ; bientôt des *Confréries* se formèrent, qui, après avoir représenté des *Mystères* et des *Miracles*, adoptèrent des genres plus récréatifs, tels que les *Farces* et les *Soties*. L'abbé d'Aubigné a écrit au sujet de ces *Confréries* : « Les Basochiens furent comme les premiers comédiens de ce royaume. » En effet, on ne peut pas considérer comme comédiens les membres du clergé interprétant des pièces religieuses, car les représentations où ils intervenaient n'avaient lieu qu'à certaines époques très espacées ; on ne peut pas non plus donner ce titre aux *jongleurs* du moyen âge, qui, après avoir offert au public un spectacle mêlé d'exercices corporels et de récitation de pièces de vers, avaient, à l'époque des mystères, abandonné la seconde partie de leur programme pour s'en tenir aux tours d'adresse ou de force.

En leur qualité de successeurs de membres du clergé, les *Confréries* ne s'attirèrent d'abord ni les anathèmes de l'Église, ni le mépris public, malgré la grande liberté dont elles ne cessaient d'abuser. Écoutons ce que nous apprend à cet égard M. Petit de Julleville, dans la préface de son ouvrage si remarquable, *Les Comédiens en France au moyen âge*, p. 6 et 7 :

« De temps en temps, un écolier fut fouetté, un basochien « jeté en prison, pour expier quelque violence, ou pour venger « quelque grand personnage attaqué trop ouvertement. Nous « citerons cent exemples de mésaventures de ce genre ; mais « elles n'eurent jamais d'issue tragique. Nous ne rencontrerons « pas un seul trait d'une punition sévère ou prolongée. Au

« bout de quelques jours ou de quelques semaines, on relâchait
« le coupable, en lui disant : « Ne recommencez pas ». Et il
« recommençait.

« Tout le monde était complice de cette indulgence et de cette
« faveur envers les acteurs au moyen âge. Les préventions si
« répandues, surtout en France, contre les gens de théâtre, ces
« préventions enracinées, qui leur ont fait si longtemps une vie à
« part dans la Société, datent du temps où apparurent les comé-
« diens de profession, n'ayant pas d'autre métier, d'autre état
« social que celui de représenter des pièces. Tant qu'on fut comé-
« dien par goût, par occasion, mais en se rattachant d'ailleurs,
« par sa naissance ou sa profession à une condition sociale bien
« déterminée, en étant, comme tout le monde, prêtre ou noble,
« bourgeois ou artisan, écolier ou basochien, l'exercice même
« habituel du théâtre fut bien considéré.

« Les plus graves se faisaient honneur de contribuer, même
« en public, à l'amusement de leurs concitoyens ; mais les
« moins austères auraient rougi d'être regardés comme des
« amuseurs de métier. Ces distinctions peuvent sembler puériles ;
« elles existaient néanmoins, et la preuve en est, que les jon-
« gleurs, qui seuls faisaient métier exclusif de divertir le peuple,
« étaient l'objet du mépris public et des censures de l'Église,
« si favorable aux joueurs de mystères, si indulgente même aux
« joueurs de farces, pourvu qu'ils le fussent par plaisir, non par
« profession. Une des pièces les plus libres de notre ancien
« répertoire comique est la farce du *Meunier, de qui le diable
« emporte l'âme en enfer*. Rien n'y est respecté : ni les mœurs,
« ni la religion, ni la mort même ; et toutefois, cette audacieuse
« satire fut représentée à Seurre, en 1496, comme une sorte de
« prologue joyeux, avant la représentation de la vie et des
« miracles « du très glorieux patron de cette ville, Monseigneur
« Saint Martin » devant tous les bourgeois assemblés ; et après
« la farce jouée « tous lesdits joueurs se mirent en arroy, cha-
« cun selon son ordre et à son de trompette, clairons, menes-
« triers, hauts et bas instruments, s'en vinrent en ladite église

« de monsieur saint Martin, chanter un salut moult dévote-
« ment, afin que le beau temps vint pour exécuter leur bonne
« et dévote intention et l'entreprise dudit mystère. »

« Ainsi l'Église et le pouvoir séculier supportaient la farce;
« et quant au mystère, ils le protégeaient et croyaient même y
« voir un moyen sérieux d'édification pour le peuple en même
« temps qu'un amusement sans danger. La représentation des
« mystères n'était, pas plus que celle des farces, confiée à des
« acteurs spéciaux voués exclusivement à cet art. Ils étaient
« joués dans beaucoup de villes par des confréries, dont celle
« de la Passion, à Paris, est la plus illustre; mais il en exis-
« tait cent autres analogues, dans toutes les parties de la France.
« Ces confréries étaient composées de bourgeois et d'artisans
« qui se faisaient acteurs à certains jours pour leur amusement,
« mais vivaient habituellement d'un autre métier. »

Donc, tant que les comédiens furent des amateurs, ni l'Église ni le public ne les considérèrent d'un œil défavorable. Mais, dès qu'apparurent des troupes de comédiens régulières dont la seule occupation et le seul moyen d'existence fut la représentation de pièces dramatiques, on vit renaître les déchéances dont étaient autrefois atteints les comédiens.

L'Église ressuscita contre eux l'excommunication, justifiée par l'irrégularité de leurs mœurs et la façon dont ils défiguraient l'histoire sacrée. Cette défaveur, tant populaire que religieuse, s'accentua encore davantage quand les femmes furent admises dans ces troupes et parurent sur la scène, car, à partir de ce moment, la fréquentation du théâtre fut pour les seigneurs de l'époque un élément de galanterie et une source de bonnes fortunes.

Ces troupes ambulantes de comédiens étaient non seulement en butte aux anathèmes de l'Église, mais elles éprouvaient encore de nombreux empêchements de la part de l'autorité. C'est

ainsi que les magistrats de Rouen, du Mans ou d'Amiens rendirent de nombreuses sentences soit pour empêcher les représentations de ces troupes, soit pour en régler l'exercice et en épurer le répertoire, sous le prétexte « qu'ils causaient du scandale par le coupable abus qu'ils faisaient de l'écriture », ou sous cet autre « que ces représentations entraînaient à de vaines et inutiles dépenses ».

Telle était la situation sociale des comédiens vers le XVIe siècle; cette situation se maintint pendant les siècles suivants en s'atténuant toutefois peu à peu à cause de la faveur dont certaines de ces troupes jouissaient auprès des grands du royaume et du roi, qui en avaient de permanentes à leur solde. Dans des lettres patentes du 16 avril 1641, Louis XIV, après avoir interdit aux comédiens de représenter aucune action malhonnête « veut et ordonne que leurs exercices ne puissent leur être imputés à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le domaine public ».

Malgré cette déclaration, le préjugé social qui atteignait les comédiens continua de persister, soutenu par l'Église et les idées de caste. On sait, en effet, avec quelle peine on put obtenir pour Molière les honneurs d'une sépulture chrétienne. Boileau y a discrètement fait allusion dans ces vers connus :

Avant qu'un peu de terre obtenu par prière,
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière...

La Révolution avec ses idées égalitaires aurait dû supprimer toute distinction entre les acteurs et les autres citoyens; elle ne poussa pas jusque là ses réformes et l'assimilation ne fut pas complète. On trouve, en effet, un vestige de l'ancien état de choses dans quelques documents postérieurs à la Révolution.

C'est ainsi que le décret du 1er novembre 1807, sur la surintendance des grands théâtres, édictait des peines spéciales aux acteurs. Il permettait de condamner à l'amende ou aux arrêts, suivant les cas, tout sujet qui aurait fait manquer le service soit en refusant, sans causes jugées valables, de remplir un rôle dans son emploi, soit en ne se trouvant pas présent au moment indiqué pour son service, soit, enfin, par toute autre faute d'insubordination quelconque envers ses supérieurs (art. 12). Les sujets mis aux arrêts ne pouvaient être conduits dans la maison de l'Abbaye que sur l'autorisation du surintendant (art. 13). Si la durée des arrêts était prolongée au delà de 8 jours, il en devait être rendu compte à l'Empereur.

Un souvenir de l'ancien état de choses se retrouve aussi dans un jugement du Tribunal civil de Marseille du 15 décembre 1826 (*Gaz. des Tribunaux,* 20 décembre 1816) qui résilie le bail d'un prêtre dans la maison duquel était venu loger un acteur, pour le motif « qu'il y avait incompatibilité entre les deux professions, et inconvenance dans le rapprochement des habitations. »

SECTION II

CONDITION SOCIALE ET JURIDIQUE ACTUELLE DES ARTISTES DRAMATIQUES

Aujourd'hui, toute distinction a entièrement disparu entre les artistes dramatiques et les autres personnes qui exercent, pour subvenir à leurs besoins, une profession honorable, tant au point de vue social qu'au point de vue juridique.

Au point de vue social, l'Église s'est beaucoup relâchée de sa sévérité primitive et MM. Lacan et Paulmier nous citent, à cet égard, le cas suivant : « Il y a peu d'années, un acteur étant tombé malade à Graville, le curé de cette commune le recueillit chez lui, lui donna des soins pendant la courte maladie dont il mourut et procéda à son inhumation. On pourrait citer, à l'honneur du clergé, beaucoup d'exemples analogues. »

Les mêmes auteurs, dont l'ouvrage remonte à 1853, nous dépeignent l'état social de cette époque : « Depuis quelques années, depuis 1830 surtout, le préjugé qui frappait les acteurs semble être entré dans une nouvelle période de décroissance. Il n'existe plus dans la capitale; il s'efface peu à peu dans la province, et la condition des acteurs tend à se placer partout au même niveau que les autres. On peut dire que le clergé lui-même s'est bien relâché à leur égard de ses anciennes sévérités. Plus d'une fois, sans doute, des actes d'une aveugle intolérance ont encore affligé les gens sages et éclairés. Mais, à côté, de nombreux exemples sont venus protester contre cet écart d'un zèle inconsidéré et replacer, dans leur vrai jour, les admirables principes de la charité évangélique. Tout doit faire espérer que ces exemples porteront leurs fruits et que les acteurs finiront par trouver grâce aux yeux du clergé, comme ils ont trouvé justice aux yeux du monde. »

On peut dire qu'à l'heure actuelle l'espérance formulée par ces auteurs est à peu près réalisée, et que les artistes dramatiques jouissent, chacun dans leur sphère, de la considération qu'ils ont su se créer par leurs qualités d'hommes privés et leur talent de comédiens.

Au point de vue juridique, on peut dire aussi que les artistes dramatiques sont assimilés aux autres classes de citoyens. Le décret du 1er novembre 1807 a été aboli par la Charte de 1814

et par les constitutions postérieures. Désormais un acteur ne peut plus être arrêté pour manquement aux devoirs de sa profession ; le directeur n'a plus contre lui qu'une action en résiliation ou en dommages-intérêts pour réparation du préjudice que ce manquement a pu lui faire éprouver.

Les Tribunaux ne prononceraient plus la résiliation du bail d'un prêtre par le seul motif qu'un acteur est venu loger dans sa maison : toutefois, si cet acteur était une occasion de scandale ou de trouble pour les autres locataires, la résiliation pourrait être prononcée, mais elle ne se fonderait pas sur ce fait unique que l'auteur du trouble est un acteur : elle serait l'application des règles de droit commun qui permettent d'obtenir la résiliation pour trouble émanant d'un locataire sans avoir à distinguer la profession qu'il exerce.

Néanmoins les acteurs sont soumis par leur qualité à la critique et cette critique peut quelquefois aller très loin. Ils ne seraient fondés à s'en plaindre par une action en dommages-intérêts fondée sur l'art. 1382 qu'autant que l'auteur de ces critiques excessives serait de mauvaise foi. Il pourrait aussi y avoir lieu dans ce cas à une action correctionnelle, en injure ou en diffamation, si les critiques, au lieu de porter sur la façon dont l'acteur interprète son rôle, s'adressaient à son honneur ou à sa considération, en un mot, si, au lieu d'attaquer l'homme public, on mettait en cause l'homme privé.

Les acteurs sont aussi exposés au mécontentement du public qui se traduit par des sifflets et des huées ; ils doivent le subir sans murmurer à moins que ces marques d'improbation ne soient systématiques et que l'artiste n'en connaisse les auteurs, auquel cas, il peut les assigner devant les Tribunaux civils pour obtenir réparation du préjudice porté à sa réputation par ces blâmes intempestifs ; en dehors de ce cas particulier, l'acteur

doit supporter les sifflets alors même qu'il aurait conscience de ne pas les mériter, car, du moment où il accepte le public pour juge, il doit en subir les décisions quelque injustes qu'elles puissent être.

SECTION III

LES ARTISTES DRAMATIQUES SONT-ILS DES COMMERÇANTS?

On s'est longtemps demandé si les artistes dramatiques étaient des commerçants, et la jurisprudence d'abord indécise a enfin pris à ce sujet une solution qui nous paraît être la bonne.

L'intérêt de la question existait surtout au point de vue de la contrainte par corps : avant la loi du 22 juillet 1867 qui en a prononcé la suppression, lorsqu'il s'agissait d'une dette commerciale de 200 fr. et au-dessus, la contrainte était attachée de plein droit à la condamnation encourue, tandis qu'en matière civile, la contrainte était facultative pour le juge et ne pouvait être prononcée que pour des dommages-intérêts et pour une somme supérieure à 300 fr. Cet intérêt ayant disparu aujourd'hui, la question présente encore de l'importance au point de vue de la fixation des tribunaux compétents, des obligations imposées par la loi aux commerçants, des délais de l'assignation, des constitutions d'avoué, de l'exécution provisoire et surtout de la preuve.

La jurisprudence ancienne, pour déclarer les acteurs commerçants, s'appuyait sur l'art. 632 du Code de com. qui répute actes de commerce les entreprises de spectacles publics, et sur

l'art. 634, ainsi conçu : « Les Tribunaux de commerce connaîtront également des actions contre les facteurs, commis de marchands ou leurs serviteurs pour le fait seulement du trafic du marchand auquel ils sont attachés. » Du premier article, on tirait la conséquence que les acteurs, faisant partie essentielle de l'entreprise dramatique qui ne peut fonctionner sans eux, font par conséquent acte de commerce dans l'exercice de leur état. En admettant même que l'art. 632 ne fût pas applicable, on avait recours à l'art. 634 et on les rendait justiciables des tribunaux de commerce comme employés et commis du directeur (Paris, 23 août 1842, affaire Léon Piller c. Fanny Elssler, *Gaz. Trib.*, 9 septembre 1841 et 24 août 1842. — Paris, 1re chambre, 27 juin 1840, aff. Mulot c. Duponchel. — Trib. de la Seine, 6 août 1845, *Le Droit* du 7 août. — Pau, 25 juillet 1864, aff. Dauriol, D.P. 66.5.8. — Toulouse, 22 décembre 1866, aff. Lenoir, D.P. 66.2.230. — Paris, 25 juillet 1870, aff. Frederick Lemaître, D.P. 72.5.435. — Montpellier, 3 décembre 1874, aff. Tournier, D.P. 76.5.431).

Quelques rares arrêts avaient essayé de réagir en décidant que l'artiste dramatique qui loue ses services à une administration théâtrale, ne fait pas acte de commerce s'il reste étranger aux chances de bénéfice ou de perte de l'entreprise, et qu'il ne peut non plus être assimilé à un commis, cet artiste ne représentant à aucun titre l'entrepreneur avec lequel il traite. Par suite l'action intentée par un directeur contre un artiste devenait de la compétence exclusive des Tribunaux civils (Tribunal de Lorient, 24 novembre 1836, *Le Droit*, 6 février 1837. — Tribunal de la Seine, 3e chambre, 17 novembre 1847 (*Gaz. des Tribunaux* et *Le Droit* du 18 novembre 1847. — Paris, 25 février 1865, aff. Lamy, D.P.66.2.219 — Bordeaux, 1er avril 1867, aff. Dalbert, D.P.68.2.8.)

La question a été définitivement tranchée dans ce dernier sens par la 1re Chambre civile de la Cour de Cassation le 8 décembre 1875 et depuis la jurisprudence n'a plus varié (D.P. 76.1.359). L'acteur qui se borne à louer son talent ou son industrie à un entrepreneur de spectacles ne fait donc pas acte de commerce et doit être assigné devant la juridiction civile à raison de son engagement. (Paris, 1er mars 1877, aff. Meyer, D.P.78.2.108. — Bordeaux, 13 janvier 1887, aff. Cousserat, D.P.87.2.142-3. — Lacan et Paulmier, t. I, p. 243, n° 208. — Dalloz, *Répertoire,* t. 42, p. 346, nos 323 et s. — Constant, *Code des théâtres*, p. 127 et s. — Agnel, *Code manuel des artistes dramatiques*, n° 245.)

La jurisprudence est aujourd'hui dans le vrai ; on se demande même comment elle a pu si longtemps adopter une solution aussi contraire aux données positives de la raison et du droit.

Au point de vue rationnel, il ne vient à l'idée de personne de considérer les acteurs comme des commerçants pas plus qu'on ne pense à donner cette qualité au rédacteur d'un journal, bien que le rédacteur se trouve à son égard dans une position analogue à celle de l'acteur envers l'entrepreneur de spectacles.

En droit, il est impossible de soutenir que les artistes dramatiques sont des facteurs ou des commis de marchands. Le facteur est, en effet, celui qui reçoit du chef d'un établissement industriel l'autorisation de le remplacer, et le commis, l'employé qui tient les livres ou qui vend au détail les marchandises du commerçant. Ces seules définitions démontrent surabondamment que les artistes dramatiques ne peuvent pas être assimilés aux commis et aux facteurs; tandis que ceux-ci remplacent le patron dans les différents actes de son commerce en traitant directement avec les tiers, l'artiste dramatique, lui, ne remplace jamais le directeur, et l'exercice de sa profession con-

stitue une action purement personnelle et originale qui ne permet pas de le considérer comme une doublure de son directeur.

Nous n'insistons pas davantage sur une question qui ne présente plus aujourd'hui qu'un intérêt historique; nous nous contentons de signaler en terminant une tendance nouvelle de la jurisprudence, qui, semblant regretter d'avoir proclamé le caractère civil des professions dramatiques, permet d'arriver à la compétence des Tribunaux de commerce d'une façon indirecte. C'est ainsi que le Tribunal de Nîmes, le 21 février 1893, dans l'affaire Valcourt (D.P.93.1.439-440), a jugé qu'un acteur peut valablement par une clause de son contrat renoncer par avance à la juridiction du Tribunal civil et attribuer au Tribunal de commerce la connaissance des différends à naître sur l'exécution de ce contrat.

En droit, cette solution est contraire à l'application que la jurisprudence fait des principes généraux sur la compétence, en déclarant nulles, à l'encontre de la partie qui n'est pas commerçante, comme portant renonciation à exciper d'une incompétence matérielle, les stipulations suivant lesquelles les contestations à naître sur l'exécution d'un contrat, qui n'est commercial qu'à l'égard de l'une des parties, seront déférées au Tribunal de commerce.

En fait, valider les clauses de cette nature, c'est reconnaître implicitement obligatoire la compétence du Tribunal de commerce pour les contestations entre directeur et acteur et aller à l'encontre de la jurisprudence nouvelle. En effet, si l'on sanctionne cette clause, les directeurs ne manqueront pas de la mettre dans tous les actes d'engagement, de manière à exclure la compétence du Tribunal civil. Cela leur sera d'autant plus facile que, les engagements étant d'ordinaire imprimés, il leur

suffira de faire le cliché une fois pour toutes pour que cette clause soit reproduite dans tous les actes d'engagement. L'artiste dramatique acceptera cette clause comme il en accepte une foule d'autres dont il ne prévoit pas les conséquences préjudiciables au moment où il s'engage, et il aura perdu, sans peut-être même s'en douter, soit par ignorance des choses juridiques, soit pour n'avoir pas approfondi son engagement, le bénéfice de la compétence civile dans le cas où il peut avoir intérêt à s'en prévaloir.

C'est surtout par ce motif qu'il importe de ne pas reconnaître la validité de la clause contenant reconnaissance de la compétence commerciale, pour les contestations à survenir entre directeur et acteur, et nous formulons le vœu que la jurisprudence ne s'engage pas dans la voie que lui a ouverte la Cour de Nîmes, par son arrêt du 21 février 1893.

CHAPITRE II

LES AGENCES DRAMATIQUES DE PLACEMENT

Parfois les directeurs et les acteurs s'abouchent directement et sans aucun intermédiaire : c'est notamment ce qui a lieu pour les acteurs qui, se trouvant à Paris, contractent un engagement dans cette ville; mais souvent le directeur s'adresse pour composer sa troupe aux agences de placement; c'est par l'intermédiaire de ces agences que sont engagés presque toujours les artistes de province qui désirent contracter un engagement soit en province, soit à Paris.

Nous allons étudier le rôle des agences dramatiques de placement, sous les trois divisions suivantes :

Section I. — Notion et fonctionnement.

— II. — Avantages et inconvénients.

— III. — Réformes à opérer.

SECTION I

NOTION ET FONCTIONNEMENT

Les agences dramatiques de placement ont pour but de servir d'intermédiaire entre les artistes et les directeurs en prenant note des désirs des premiers et en les conciliant avec les besoins des seconds. Elles ont pour autre but de fournir aux directeurs sans capitaux les fonds nécessaires pour faire face aux frais de l'exploitation de leur théâtre.

Reprenons chacune de ces attributions.

Les agences dramatiques s'occupent d'abord du placement des artistes et de la formation des troupes des différents directeurs de théâtre. Leur ministère ne s'exerce guère à l'occasion des artistes de Paris qui s'informent eux-mêmes auprès des administrations théâtrales du point de savoir si l'on n'a pas besoin de leurs services. Mais outre que ces artistes ne peuvent pas faire quotidiennement le tour des théâtres de Paris à la recherche des emplois vacants, ils s'exposent à ne pas être reçus par les directeurs, et dans ces conditions ils se voient obligés de recourir eux aussi aux agences. Mais là où le ministère des agences devient indispensable et forcé, c'est quand il s'agit des artistes de province. Qu'on prenne, en effet, un artiste de Paris qui veut aller en province ou à l'étranger, un artiste de province qui veut venir à Paris, ou un artiste de province qui veut avoir un autre engagement en province, la situation est toujours la même : ces différentes catégories d'artistes ne peuvent pas se mettre directement en relations avec les directeurs, car, en raison de leur éloignement, ils ignorent ceux dont la troupe est incomplète et qui pourraient avoir besoin de leurs services ; ils

se voient donc obligés de recourir aux agences, qui, en relations avec les différents directeurs à la recherche de sujets, ont pris note de leurs demandes et savent, quand un artiste se présente chez elles, le théâtre auprès duquel il a des chances d'être agréé, en raison de ses aptitudes dramatiques et de ses prétentions.

L'agent dramatique reçoit en échange de l'engagement qu'il procure à l'artiste, pour la province, le 2 1/2 0/0, et pour Paris ou l'étranger, le 5 0/0. Ce tant pour cent est calculé sur l'ensemble des appointements que l'artiste gagnera pendant l'année théâtrale, et prélevé sur les appointements de son premier mois. Soit un artiste engagé à Paris, à raison de 1000 fr. par mois : en supposant que la saison théâtrale soit de 7 mois, l'ensemble de ses appointements pendant cette saison s'élèvera à 7.000 fr.; c'est sur ces 7.000 fr. que l'agence calculera ses honoraires; ils s'élèveront en l'espèce à 350 fr., et seront perçus sur les 1.000 fr. du premier mois des appointements de l'artiste qui seront ainsi réduits à 650 fr.

En second lieu, les agences ont pour but de fournir des fonds aux directeurs sans capitaux. Il peut se faire qu'une personne ayant les aptitudes et les connaissances requises pour ces fonctions ait le désir de se mettre à la tête d'une entreprise théâtrale. N'ayant pas les sommes nécessaires à cette exploitation, elle s'adresse à une agence, qui, renseignements pris, prête généralement les fonds demandés. Ou bien, c'est, au contraire, l'agence qui, prenant l'initiative, s'adresse à un ancien directeur ou à un ancien artiste et lui propose la direction d'un théâtre déterminé en s'engageant à fournir les sommes nécessaires à l'exploitation. Dans les deux cas, le résultat de l'affaire est le même, c'est de procurer un double bénéfice à l'agent dramatique : d'abord, elle lui permet de placer ses capitaux à un taux rémunérateur, puisque ce taux atteint parfois le 25 ou le 30 0/0 ;

ensuite, elle lui donne le droit exclusif de fournir, au nouveau directeur, les artistes qui composeront sa troupe et de percevoir les droits sur le montant des engagements de ces artistes. Quelquefois il se réserve aussi le droit de prélever le tant pour cent sur les appointements des artistes, alors même que le directeur aurait traité directement avec eux sans l'intermédiaire de l'agence. Dans ce but, la plupart des engagements de Paris contiennent une clause par laquelle l'artiste s'engage à payer le 5 0/0 à une agence déterminée, bien que cette agence ne soit pas intervenue au sujet de l'engagement.

Inutile de faire remarquer que cette clause est illicite.

SECTION II

AVANTAGES ET INCONVÉNIENTS

Au premier abord, il semble que les agences dramatiques, en raison de l'aide qu'elles prêtent aux artistes sans travail et aux directeurs sans fonds, constituent des institutions humanitaires et dignes de tous éloges. Cela n'est malheureusement que trop faux en pratique. Les agences dramatiques de placement sont, en effet, le plus souvent entre les mains de gens sans scrupules qui spéculent sur l'insuccès des acteurs et sur la ruine des directeurs.

§ 1. — **Rapports des agences avec les artistes.**

Leur façon d'agir à l'égard des artistes mérite une double critique : la première est relative à la façon dont sont perçus

les honoraires ; la deuxième se rapporte à l'intérêt qu'ont les agences à l'insuccès d'un artiste à qui elles ont fourni un engagement.

Nous avons vu, pour ce qui est des honoraires de l'agent, qu'ils sont du 5 ou du 2 1/2 0/0, et que, calculés sur l'ensemble des appointements, ils se prélèvent sur le premier mois. Il faut remarquer, en premier lieu, que ces honoraires sont très élevés et peu en rapport avec le service rendu qui consiste le plus souvent à mettre en rapport un artiste avec un directeur de théâtre. Mais la principale critique à adresser à ces honoraires c'est la façon dont ils sont perçus par l'agent dramatique. Pour que les choses fussent régulières, il faudrait que les honoraires de l'agent fussent perçus sur les appointements des artistes à la fin de chaque mois ou à la fin de la saison et non sur le premier mois d'appointements. Le mode de procéder admis par les agents est injuste puisqu'il permet à ceux-ci de s'octroyer une rémunération pour des services qu'ils ne rendent pas. En effet, au cas où un engagement procuré par une agence ne dure qu'un mois, celle-ci n'en a pas moins perçu des honoraires pour sept mois : six mois d'honoraires ont donc été perçus injustement et sans cause, puisque les honoraires n'ont de raison d'être qu'autant que tous les appointements sont payés. Sans doute, l'agent prétendra que l'engagement n'est pas rompu par sa faute, mais l'est-il par la faute de l'acteur? N'arrive-t-il pas souvent que, si l'engagement ne s'exécute pas complètement, c'est parce que le directeur a fait faillite avant la fin de la saison, et même au cas où l'engagement est rompu par l'insuccès de l'acteur, huit fois sur dix n'est-ce pas l'agence qui a provoqué cet insuccès pour percevoir de nouveaux honoraires en procurant à l'artiste malheureux un nouvel engagement?

Veut-on savoir au reste quelle est l'attitude des agences à l'égard des acteurs qui leur réclament le remboursement des honoraires perçus indûment, quand l'engagement procuré ne s'est pas exécuté intégralement : il n'y a qu'à lire la lettre suivante adressée à un acteur dont le directeur avait disparu au bout de 18 jours, laissant ses artistes sans travail et sans res ources, lettre publiée par la *France théâtrale*[1], le 15 octobre 1890, et rapportée dans l'excellent ouvrage de M. Aug. Germain : *les Agences dramatiques et lyriques.*

« Paris, 10 août 1896.

« Cher Monsieur,

« ... Il n'entre pas dans les habitudes des correspondants
« de rendre les honoraires, vous devez le savoir. Deux fois, il
« nous est arrivé de rendre les honoraires à des artistes malades
« et ces deux artistes *sont morts de suite* après avoir touché
« ces honoraires. Il est à croire que cela porte malheur. Nous
« vous serrons la main d'amitié.

« X, Y. »

Cette lettre se passe de tout commentaire.

Si la façon dont les agents dramatiques prélèvent leurs honoraires n'avait d'autre inconvénient que de leur permettre de réaliser un gain qui ne leur est pas dû, il n'y aurait que demi-mal ; mais, la conséquence de ce prélèvement injuste est d'intéresser directement les agents dramatiques à l'insuccès de l'artiste dans ses débuts au théâtre auprès duquel ils l'ont accrédité. En effet, supposez que l'artiste réussisse, l'agent dramatique a perçu ses honoraires et n'a plus rien à gagner avec lui ; supposez, au contraire, qu'il échoue, l'artiste est sans

1. *La France théâtrale* était l'organe bi-mensuel de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens, fondée en 1890, pour la défense des intérêts professionnels des artistes.

place et revient trouver l'agent qui lui procure un nouvel engagement et perçoit à cette occasion les mêmes honoraires que pour le premier. L'intérêt de l'agent dramatique à l'insuccès de l'acteur est donc évident : aussi, moins un acteur réussit, plus il est aimé des agents qui sont assurés de toucher avec lui trois et quatre fois leurs honoraires par saison.

La conséquence de l'intérêt des agents dramatiques à l'insuccès des acteurs qu'ils placent nous est fort bien indiquée par M. Germain, p. 17 et 18 :

« Étonnez-vous donc, dit-il, après cela, qu'en province tant « de mauvais artistes se répandent ; et expliquez-vous ainsi « pourquoi tel artiste sifflé dans le Nord apparaît un mois après « dans le Midi, pour se montrer plus tard dans l'Ouest, et faire « enfin une dernière incursion dans l'Est, quand des artistes, « sérieux et capables de réussite, attendent, inutilement, dans « les antichambres inhospitalières. Pour ne pas engager certains « comédiens ou chanteurs, les agents ont même un mot carac- « téristique. Ils disent de ceux-là que ce ne sont pas des tom- « beurs. »

Outre le tant pour cent qui est perçu par tous les agents dramatiques, il en est un certain nombre qui exigent de l'artiste d'autres rémunérations. C'est ainsi qu'il y a lieu parfois à retenue pour la claque, retenue qui atteint facilement 100 ou 200 francs et qui est partagée entre l'agent et le chef de claque du théâtre. De même d'autres agents se font signer des contre-lettres contenant engagement de payer une somme assez ronde en échange d'une décoration exotique plus ou moins banale. Il y a une foule d'autres combinaisons, telles que : l'avance de fonds aux artistes pour se meubler, la surveillance que l'agent exerce pour le compte de l'amant ou du mari sur une artiste, l'entente avec le directeur pour réduire dès le second mois les

appointements promis, tout autant d'expédients dévoilés par M. Germain dans sa courageuse campagne contre les agences et dont on comprendra sans peine le fonctionnement en se reportant à l'ouvrage de ce dernier.

§ 2. — Rapports des agences avec les directeurs.

Les procédés dont les agents dramatiques usent à l'égard des acteurs sont non moins critiquables que ceux qu'ils emploient avec les directeurs. Des directeurs de théâtre, les agences font ou des victimes ou des complices.

Inutile de dire qu'ils préfèrent en faire des victimes, et cela se produit chaque fois qu'un directeur s'adresse à eux pour obtenir les fonds nécessaires à l'exploitation de son théâtre. Si en prêtant des fonds aux directeurs les agents dramatiques exigeaient une rémunération ordinaire et se désintéressaient ensuite de l'entreprise, il n'y aurait rien à dire. Mais ce n'est pas ce qui a lieu en pratique. L'agent dramatique qui fournit des fonds à un directeur stipule un intérêt du 25 au 30 0/0 et se réserve le privilège exclusif de le fournir d'artistes. Une fois le directeur à la tête de son entreprise, l'agent ne le perd pas de vue, et s'empresse aussitôt après les premières recettes de se faire rembourser, laissant le directeur sans ressources pour continuer l'exploitation. Celui-ci, qui avait compté sur les secours prolongés de l'agent, est frustré dans ses espérances et se voit obligé en fin de compte de déposer son bilan, tandis que l'agent dont il est la victime se frotte les mains en cachette. La faillite du directeur lui permet en effet de proposer le poste vacant à un nouveau titulaire dont il provoquera la ruine par le même procédé, et d'avoir toute une troupe d'artistes sans emploi, dont le placement lui procurera de nouveaux honoraires.

Quand les agents dramatiques ne peuvent pas spéculer sur la ruine des directeurs, ils s'entendent avec eux pour exploiter les artistes : ils en font leurs complices. Qu'on lise plutôt cette lettre qui dans toute sa simplicité en dira plus long que tous les commentaires :

« Paris, le 1er août 1890.

« Monsieur le Secrétaire de la Chambre syndicale
« des artistes lyriques, dramatiques et musiciens,

« J'ai l'honneur de vous signaler un petit truc employé par « certains correspondants (ex-artistes s. v. p.) pour se procurer « des honoraires sans grand travail, et qui vous prouvera que, « si les grands artistes sont exploités, on ne se gêne pas davan- « tage avec les pauvres choristes comme nous.

« Sans engagement pour le moment, heureux d'apprendre « qu'un nouveau théâtre lyrique allait s'ouvrir, je vais me pré- « senter à l'administration dudit théâtre. On me fixe un jour « pour l'audition ; je m'y présente, on me fait chanter un mor- « ceau à mon choix, ensuite on me fait déchiffrer à première « vue, puis des gammes, des vocalises, etc..., etc...

« Après toutes ces épreuves, l'on m'annonce que suis reçu, « que j'aurai... 80 fr. par mois d'appointements, oui, quatre- « vingts!.. mais... qu'il faut que j'aille signer mon enga- « gement chez MM. X. et Y., correspondants, qui me retiendront « 5 0/0 sur toute la durée de mon engagement.

« Il faut accepter ou crever de faim. Tout commentaire est « superflu, n'est-ce pas?

« Salutations,

« UN CHORISTE,
« *membre de la Chambre syndicale.* »

SECTION III

RÉFORMES A OPÉRER

On vient de voir combien sont nombreux les inconvénients que présente le fonctionnement actuel des agences dramatiques. Pour y obvier, trois moyens sont possibles : la suppression des agences, leur assimilation aux bureaux de placement ordinaires, la réglementation de leur façon de procéder.

§ 1. — Suppression des agences.

Il est certain que la suppression des agences, mieux que tout autre moyen, remédierait aux abus que leur exploitation occasionne. C'est ce que demandait, en 1893, la Chambre syndicale des artistes dramatiques au Parlement par la pétition suivante :

« Messieurs les Députés,

« Nous venons vous demander le règlement par voie législa-
« tive et, au besoin, la suppression des bureaux de placement
« pour les artistes.

« A chaque instant, la presse signale les faits scandaleux
« qui se produisent dans les agences lyriques et dramatiques.
« Ces agences font payer un tant pour cent à l'avance comme
« honoraires sur la totalité des appointements à toucher pen-
« dant toute la durée de l'engagement. Lorsque, au bout du
« premier mois, l'artiste est résilié, on ne lui rend pas les
« honoraires qu'il a payés en trop. On en envoie un deuxième
« qui a le même sort et, finalement, un troisième pour achever
« la saison.

« Les agences, qui ne sont pas toujours étrangères aux ren-
« vois des artistes, touchent par suite de leurs agissements :
« 1° sept mois d'honoraires ; 2° six mois d'honoraires, et

« 3° cinq mois d'honoraires, soit dix-huit mois pour une saison
« qui en dure sept au plus.

« En présence de faits aussi scandaleux, nous ne pouvons
« que demander la fermeture de ces agences pour qui le décret
« du 25 mars 1852 est lettre-morte, malgré les justes réclama-
« tions de notre syndicat, qui espérait que sa stricte application
« pourrait mettre un terme à tous ces abus.

« Nous sollicitons, Messieurs les Députés, de la bienveillance
« que vous témoignez aux travailleurs, la prise en considération
« de nos demandes qui sont absolument justifiées par la situa-
« tion pénible qui est faite à notre corporation et à laquelle les
« réformes que nous vous demandons apporteraient un grand
« soulagement.

« Dans cet espoir, nous vous prions, messieurs les Députés,
« d'accepter à l'avance les remerciements et l'assurance de
« sympathie de vos très reconnaissants. »

Suivaient les signatures.

Malheureusement, les agences étant indispensables pour le placement des artistes, si on les supprime il faut les remplacer par autre chose. Tant que la chambre syndicale a existé, on a pu penser à faire jouer à celle-ci le rôle des agences et c'est un des moyens que préconise M. Germain.

« Le syndicat, dit-il, se substituerait aux agents; il entre-
« rait, comme ceux-ci, en correspondance avec les directeurs
« de théâtres et de cafés-concerts et il placerait directement ses
« membres. Supprimé l'intermédiaire, on voit quels bénéfices
« l'artiste retirerait de cette combinaison. Il n'aurait plus à
« craindre les chutes fréquentes, les commissions monstrueuses,
« les faillites de directeurs qui n'éprouvent aucune gène à se
« sauver, parfois avec la caisse quand elle contient (oh! si rare-
« ment!) quelque chose. Ce syndicat existe depuis peu : il
« compte déjà de nombreux adhérents, et, chaque jour, la liste
« de ses membres voit s'ajouter des noms nouveaux. Des artistes

« sérieux et d'une parfaite honorabilité sont à sa tète. Mais « il y a trente mille artistes en France et combien, soit par « routine, soit par crainte des agents, n'ont pas encore adhéré « au syndicat. »

Aujourd'hui, ce premier moyen n'est plus possible, car la Chambre syndicale des artistes dramatiques n'existe plus depuis 1893; le syndicat fédératif du spectacle qui lui a succédé a été obligé de s'éteindre peu de temps après sa naissance, et ces deux essais infructueux ne permettent pas d'espérer la création prochaine d'un syndicat d'artistes dramatiques.

§ 2. — Assimilation des agences aux bureaux de placement.

Mais pourquoi ne pas assimiler les agences dramatiques aux bureaux de placements ordinaires? C'est la solution qui était venue tout d'abord à l'esprit de la Chambre syndicale, comme en témoigne la pétition suivante :

« A Monsieur le Préfet de police.

« Paris, le 27 octobre 1890.

« Monsieur le Préfet,

« Notre Chambre syndicale qui compte aujourd'hui onze cents « adhérents a tenu sa sixième assemblée générale le lundi « 13 courant, au Théâtre Historique (ancien théâtre du Château « d'eau).

« Au cours de la séance, elle a adopté le vœu suivant que « nous avons l'honneur de vous transmettre : « Les adhérents de « la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et « musiciens, présents à Paris et réunis en assemblée générale « au Théâtre Historique, le lundi 13 octobre 1890, au nombre « de trois cent cinquante, expriment à M. le Préfet de police le « vœu que le décret-loi du 25 mars 1852 et l'arrêté de police

« du 5 octobre de la même année soient appliqués aux agences « dramatiques et lyriques. »

« Ils espèrent qu'une solution favorable sera accordée au « vœu légal qu'ils expriment et présentent à M. le Préfet de « police leurs respectueuses salutations.

« *Le Président de la séance*, « *Le Secrétaire*,

« P. Devaux. « Broca. »

C'est aussi une solution qui paraît toute naturelle à M. Germain (p. 46).

« Pourquoi, dit-il, ne pas assimiler les agences à de simples « bureaux de placement? Les patentes, payées par ces agences, « le sont à titre de bureaux de placement; le mot y est en « toutes lettres. Pourquoi alors la préfecture de police n'in- « terviendrait-elle pas? Pourquoi n'appliquerait-elle pas la « loi et la surveillance administrative conformément à la loi ?

« Le décret du 25 mars 1852 est appliqué aux bureaux de pla- « cement de toutes les autres professions. Nul ne peut fonder un « bureau sans une autorisation du préfet de police, lequel, après « une enquête sur la moralité du demandeur, accorde ou non « l'autorisation. Si l'autorisation est donnée, la préfecture règle « les conditions auxquelles le placier percevra ses honoraires « pour l'emploi qu'il procure.

« Or, pour les agences, il n'y a pas d'autorisation à « demander ; tout le monde peut s'établir agent dramatique. « On voit quelle garantie offre ce système ; et voilà comment des « artistes engagés pour le Mexique ou le Caire peuvent rester « désemparés là-bas après avoir cru qu'ils y feraient fortune, « confiants dans la seule parole des agents. »

La Chambre syndicale avait fait des démarches très sérieuses pour faire aboutir cette solution. Dans le numéro de la *France théâtrale* du 1er octobre 1891, se trouve en effet sous la rubrique « la Chambre syndicale devant le Parlement » le compte rendu de l'entrevue d'une délégation de cette société et de la commis-

sion parlementaire chargée de s'occuper des bureaux de placement.

Il est à regretter que la campagne commencée par la Chambre syndicale et soutenue par toute la presse, et notamment par le *Temps*, l'*Écho de Paris* et la *Petite Presse*, n'ait pas donné de résultats; les artistes n'en seraient pas réduits aujourd'hui à formuler les mêmes revendications que par le passé.

§ 3. — Réglementation de la façon de procéder des agences dramatiques de placement.

Ne pouvant obtenir de l'autorité compétente la réglementation forcée des agences dramatiques, la Chambre syndicale songea à obtenir des concessions des agences elles-mêmes et, en décembre 1891, elle leur adressait la lettre suivante :

« Monsieur,

« La campagne entreprise spontanément par toute la presse, « en faveur des artistes dramatiques lyriques et musiciens, « jointe aux efforts constants que nous impose la confiance de « plus de 1.000 adhérents, a décidé plusieurs de nos collègues à « faire droit à nos réclamations.

« Nous proposant de publier prochainement leurs noms et « adresses dans notre journal, la *France théâtrale*, nous « croyons devoir venir vous demander s'il vous convient d'y « figurer au même titre.

« Voici, Monsieur, les réponses que nous jugeons indispen- « sables aux intérêts des artistes précités ;

« 1° Vos honoraires, taxés au taux de 2 1/2 0/0 pour tout « engagement contracté par votre intervention, soit pour la « France, soit pour l'Étranger, ne seront payés par l'artiste « qu'au fur et à mesure qu'il touchera son salaire.

« Nous vous indiquerons, Monsieur, si vous le désirez, le

« mode que nous croyons convenable pour que vous n'ayez
« à courir aucun risque par suite de cette réforme.

« Avec notre système, l'agent reçoit ses honoraires immé-
« diatement, l'artiste n'en touche pas moins ses avances, et la
« mise de fonds faite par le directeur reste à peu près la même
« qu'actuellement.

« 2° Plus de prêt d'argent aux directeurs dans des conditions
« telles que la garantie du prêteur n'est assurée qu'au détri-
« ment de celle des artistes.

. . . .

« Dans l'espoir d'une réponse favorable, croyez, Monsieur,
« aux meilleurs sentiments de notre Chambre syndicale.

« *Le Président.* *Le Secrétaire.* »

Cette lettre résume en somme parfaitement les modifications qu'il y aurait lieu d'apporter aux agences dramatiques pour qu'elles deviennent des institutions utiles et non des établissements aux agissements illégaux et louches.

Il importe avant tout d'interdire aux agences les prêts d'argent aux directeurs, prêts qui leur permettent d'avoir des directeurs de théâtre à leur merci et de spéculer sur leur faillite ainsi que sur l'inaction de la troupe qui était à leur solde. Il faut ensuite que les honoraires, proportionnés aux services rendus (et le 2 1/2 0/0 accordé dans tous les cas par la Chambre syndicale représente une rémunération plus que suffisante), ne soient perçus qu'au fur et à mesure que l'artiste touche lui-même ses appointements.

Voici quel était le système imaginé par la Chambre syndicale pour obtenir ce résultat (la *France théâtrale* du 16 décembre 1891, p. 2) :

« Un directeur charge un placeur de lui fournir une troupe
« pour une saison de sept mois. Cette troupe coûtera 10.000 fr.

« par mois, soit 70.000 fr. pour toute la durée. Les honoraires
« du placeur, qui sont de 2 1/2 0/0, s'élèvent à 1.750 fr.

« Par suite d'un engagement intervenu entre le directeur et
« le placeur, celui-ci fournira la troupe pour ladite somme.
« Qu'il y ait un ou plusieurs artistes à remplacer pendant le
« cours de l'exploitation, le chiffre restera le même, sauf le cas
« insignifiant où les appointements des artistes remplacés
« seraient moins élevés que ceux de leurs successeurs.

« Ceci fait, le directeur, au lieu d'avancer, comme il est
« d'usage, un demi-mois d'appointements à la troupe, soit
« 5.000 fr., ne lui avancera que 2/5, soit 4.000 fr. sur lesquels
« il ne serait retenu que les honoraires desdites avances, soit
« 100 fr.

« Ces 100 fr. joints aux 1.000 fr. donnés en moins aux artistes
« seraient laissés au placeur par le directeur à titre d'acompte sur
« les 1.750 fr. d'honoraires. Quant au reliquat de 650 fr., ce serait
« une question de confiance ; ou le directeur les remettrait de
« suite au placeur, ou il les garderait en garantie de l'exécution
« de l'engagement convenu entre eux. Une fois la saison com-
« mencée, le directeur n'aurait qu'à retenir 2 fr. 50 chaque fois
« qu'il donnerait 100 fr. à un artiste et il rentrerait tout naturel-
« lement dans les fonds versés par lui au placeur.

. . . .

« Il est bon, je crois, d'insister sur les avantages de notre
« combinaison quant aux honoraires. Grâce à elle, le directeur
« ne déplace pas plus de fonds que par le passé, le placeur
« touche, mais ne touche que les honoraires qui lui sont dus
« et l'artiste reçoit plus d'avances qu'autrefois. En voici un
« exemple : dans la troupe supposée plus haut, un artiste
« gagnant 200 fr. aurait à payer 35 fr. d'honoraires, il ne lui
« resterait donc que 65 fr. sur ses avances ; avec notre système
« il en touche près de 80.

« En dehors du côté financier, il y a le côté moral : le placeur
« n'ayant plus aucun bénéfice à tirer de la chute d'un artiste,
« deviendra plus scrupuleux et formera la troupe de façon à

« s'éviter tous tracas onéreux pour lui. Donc avantages pour « tous, pour le directeur, pour l'artiste, pour le public même, « dont la satisfaction procure de bonnes recettes. »

Ce procédé, il faut le reconnaître, est un peu compliqué à première vue, mais il est de nature à donner en pratique les résultats les plus satisfaisants.

En somme, le meilleur moyen de remédier aux inconvénients des agences dramatiques serait celui que nous avons indiqué en second lieu, leur assimilation aux bureaux de placement ordinaires. Cette assimilation entraînerait les réformes demandées, en ne permettant plus aux agents de faire des prêts aux directeurs, de percevoir des honoraires trop élevés et de se payer, sur le premier mois des appointements de l'artiste, leur commission de toute l'année.

CHAPITRE III

DES ENGAGEMENTS

Quand le directeur et l'acteur sont en présence, leur première préoccupation est de déterminer les clauses et conditions qui vont régir leurs rapports quotidiens. C'est là l'objet d'une discussion orale, dans laquelle chacun d'eux défend de son mieux ses intérêts et s'efforce d'obtenir de son interlocuteur les conditions les plus avantageuses. Si les agences dramatiques ont été mises en cause, ces débats n'ont plus de raison d'être, car l'agence a déjà déterminé ces clauses et conditions. Mais comme ces agences opèrent surtout en province, quand un artiste de Paris sera en relations avec un directeur de cette ville, l'agence n'ayant pas eu l'occasion d'intervenir, il y aura lieu aux pourparlers signalés.

Le résultat de ces pourparlers sera d'établir l'accord entre les parties, le plus souvent à la suite de l'abandon successif par l'acteur de ses différentes revendications, de sorte qu'il ne restera plus qu'à constater par écrit la convention intervenue, dans un acte, appelé engagement.

L'engagement nous apparaît donc comme une chose complexe. Tantôt, il désigne la convention par laquelle un acteur s'oblige à exercer sa profession pour un certain temps et moyennant un

certain prix au profit d'un directeur de théâtre ; c'est dans ce sens qu'on dit : tel acteur est à la recherche d'un engagement ; tantôt, il est synonyme de l'acte écrit qui constate les clauses et conditions du contrat intervenu entre le directeur et l'acteur ; c'est dans cet autre sens que l'on dit : tel acteur a signé un engagement à tel théâtre. La distinction ci-dessus est plutôt théorique, car, en pratique, quand on parle d'engagement, on fait allusion à la fois au contrat lui-même et à l'écrit qui le constate, le contrat étant toujours suivi d'un écrit.

L'usage de constater par écrit les conventions intervenant entre directeurs et acteurs remonte à une époque très ancienne. On trouve dès le XVI[e] siècle des engagements passés devant notaires. En voici deux, rapportés par M. Petit de Julleville (*Les Comédiens en France au moyen âge*, p. 338) et passés à Draguignan le 8 mars 1852.

Le premier est conçu en ces termes :

« Sages hommes, Crespin Rosel et Claude Bocher, filz, natifz « du Chasteu de Thierry,... se sont loué et mis au service de « sire Jacques Laugerot, joueur d'istoires et moralitez, natif « de Troys en Champagne... et ce, pour le temps d'un an. « comply et revoleu à commencer le premier de mars passé..

« Ledit Laugerot sera tenu payer auxdits Rossel et Bou- « chier (*sic*), et chascun d'iceulx la somme de vingt-six livres « tournoises, promettant lesdits Rossel et Bochier (*sic*) bien « et loyalement servir ledit Langerot de leur art... »

Le second est relatif à « Jacques le Veu de Ylies en Beuse » qui se loue aux mêmes conditions au même Jacques Laugerot et qui s'engage en outre à « mostrer de musique » aux enfants du directeur.

Aujourd'hui le contrat d'engagement est toujours constaté par écrit, mais il est rarement passé devant notaires. Ce contrat

soulève de nombreuses questions de droit que nous allons étudier sous les cinq divisions suivantes :

Section I. — Conditions de fond et de forme.

— II. — Situation des parties à la suite de l'engagement.

— III. — Modes d'extinction.

— IV. — Sanction de l'inobservation du contrat et juridiction compétente.

SECTION I

CONDITIONS DE FOND ET DE FORME

Le contrat d'engagement est un contrat synallagmatique ordinaire : il est donc soumis à toutes les règles de fond et de forme des contrats de cette nature.

§ 1. — Conditions de fond.

Les conditions de fond de tout contrat sont énumérées par l'art. 1108 du Code civil. Ce sont les quatre suivantes :

1° Le consentement de la partie qui s'oblige ;

2° La capacité de contracter ;

3° Un objet certain qui forme la nature de l'engagement ;

4° Une cause licite dans l'obligation.

Le contrat d'engagement devra, pour être valable au point de vue du fond, réunir ces quatre conditions.

1° *Consentement*. — Il devra d'abord être conclu du consentement commun des parties : ce consentement devra porter sur la durée et sur le prix.

La théorie des vices du consentement s'applique à l'engagement comme à toute autre convention : l'engagement pourra donc être annulé pour erreur, dol ou violence, dans les conditions où les contrats ordinaires le seraient eux-mêmes. La lésion n'entraînant la nullité que dans certains contrats limitativement énumérés par la loi sera sans influence sur l'engagement. Nous verrons toutefois que, pour les engagements des mineurs, la jurisprudence a égard à la lésion et qu'elle est très large dans cette appréciation puisqu'elle la fait consister dans le seul fait par le mineur d'avoir accepté un dédit excessif.

Si le contrat ne se forme pas entre présents, on appliquera les règles admises pour les contrats par correspondance. Le contrat deviendra définitif quand l'offre faite par l'une des parties sera acceptée par l'autre; tant que l'offre n'aura pas été acceptée, la partie qui l'aura faite pourra valablement la retirer; quand l'offre sera faite sans l'indication d'un délai après lequel elle sera considérée comme non avenue, la jurisprudence admet que l'offre subsiste pendant tout le temps nécessaire pour l'examen de cette offre et la réponse à y faire.

La Cour de Bordeaux a posé à cet égard, le 17 janvier 1870 (D.P. 71.2.96), les principes suivants : l'offre adressée par le télégraphe, en l'espèce une offre d'engagement adressée à une actrice, avec paiement anticipé de la réponse, alors même qu'elle ne porte l'indication d'aucun délai pour l'acceptation ou le refus, n'engage pas son auteur au delà du temps nécessaire pour que celui à qui elle est faite examine la proposition et y réponde. Par suite, l'acceptation doit être considérée comme inopérante, lorsque, d'une part, elle est intervenue après ce délai, et que, d'autre part, le télégramme qui la contient n'est parvenu au proposant qu'après que celui-ci, croyant à un refus, avait commencé des démarches auprès d'une autre personne. Il en est ainsi même dans le cas où il y a eu retard dans la transmission du télégramme contenant l'offre, et où ce retard est imputable à l'auteur de l'offre lui-même, sauf l'action en dommages-intérêts du destinataire contre celui-ci, dans le cas où la non conclusion du contrat lui fait éprouver un préjudice.

2° *Capacité de contracter.* — Le contrat d'engagement devra, en second lieu, intervenir entre personnes capables de contracter. Les incapables sont, en droit commun, les mineurs, les femmes mariées, les individus pourvus d'un conseil judiciaire

et les interdits. Au point de vue de la capacité qu'ils ont de contracter un engagement, ces incapables peuvent se ranger dans trois groupes : le premier comprendra les mineurs et les femmes mariées, pouvant contracter un engagement moyennant habilitation ; le deuxième se composera des interdits, ne pouvant contracter aucun engagement même avec autorisation du tuteur ; le troisième sera formé des individus pourvus d'un conseil judiciaire, pouvant s'engager envers un directeur sans autorisation d'aucune sorte.

Premier groupe. — Le premier groupe, avons-nous dit, comprend certaines personnes, qui, moyennant habilitation, peuvent s'engager envers un directeur ; ce sont les mineurs et les femmes mariées.

I. — *Mineurs.* — Le mineur peut être en puissance ou être émancipé.

1. *Mineur non émancipé.* — Le mineur non émancipé ne peut contracter un engagement de sa propre autorité ; en effet, il est incapable de s'obliger aux termes des art. 450 et 1124 du C. civil. L'engagement qu'il a contracté sans autorisation est donc atteint d'une nullité relative, qui peut être invoquée d'abord, soit par le père s'il est en puissance paternelle, soit par le tuteur s'il est en tutelle, et ensuite par le mineur lui-même qui l'a contracté. Quant au directeur, il ne peut pas demander pour ce motif la nullité du contrat, car il a dû connaître la situation de celui avec qui il contractait et prévoir par conséquent l'instabilité du contrat conclu dans ces conditions. Il ne pourrait pas user de cette faculté alors même que le mineur aurait fait dans l'acte une déclaration de majorité, car le directeur aurait dû s'assurer de la vérité de cette assertion, nul n'étant censé ignorer en droit la condition réelle de celui avec qui il traite.

Mais le mineur, qui est incapable lorsqu'il agit de sa seule autorité, devient pleinement capable de contracter un engagement, quand il est assisté des personnes désignées par la loi pour parfaire sa capacité.

Ces personnes sont le père ; à défaut du père, la mère, et à défaut des père et mère, le tuteur. (Trib. com. de la Seine, janvier 1828 et 24 janvier 1834, et Trib. civ. de la Seine, 9 janvier 1839, *Le Droit* et la *Gazette des Tribunaux*, 10 10 janvier 1839.) Néanmoins, un jugement du Trib. civil de la Seine du 25 novembre 1826 a décidé que l'assistance de la mère tutrice ne suffit pas au mineur pour contracter un engagement qui contient un dédit considérable (25.000 fr.), et qu'il faut dans ce cas l'autorisation du conseil de famille. Ce jugement a eu certainement tort d'exiger l'autorisation du conseil de famille dans un cas où la loi ne l'exige pas ; il faut en retenir simplement que les engagements contractés par un mineur avec l'autorisation de l'*auctor* ne sont valables que s'ils ne contiennent pas de clause préjudiciable au mineur, par exemple la stipulation d'un dédit excessif. C'est la même solution qui a été admise par la Cour de Paris, le 8 juin 1839 (*Gaz. des Tribunaux* du 9 juin 1839), au sujet de l'engagement contracté par Mlle Mayer au théâtre du Vaudeville avec l'autorisation de son père. Voir encore Paris, 8 juillet 1882, aff. Koning, D.P. 83.2.93, et même Cour, 1er mars 1877, aff. Meyer, D. P. 78.2.167.

Dans ces différents cas, les Tribunaux peuvent, en prononçant la rescission de la clause pénale relative au dédit, abaisser le montant de ce dédit dans la proportion du dommage causé au directeur et des appointements de l'artiste. (Arrêts du 1er mars 1877 et 8 juillet 1882.) L'annulation de la clause pénale, lorsqu'elle est seule prononcée, laissant subsister l'obligation principale, ils peuvent aussi, au cas d'inexécution de celle-ci, prononcer

au profit du directeur du théâtre des dommages-intérêts proportionnés au préjudice causé par la rupture du contrat (Paris, 27 juin 1889, aff. Porel, D. P. 90.2.206).

En somme, tandis qu'en règle générale les contrats faits par les mineurs autorisés ont la même force que s'ils avaient été faits par des majeurs, en matière d'engagements, l'autorisation donnée au mineur ne confère cette force au contrat qu'autant que celui-ci ne contient aucune clause lésionnaire pour le mineur.

L'autorisation donnée par les père, mère ou tuteur peut être expresse ou tacite :

Expresse, elle résultera du concours pris par l'une de ces personnes à l'acte d'engagement, ou d'une autorisation écrite délivrée pour y suppléer ;

Tacite, elle résultera d'un ensemble de circonstances qui prouveront que l'auctor avait connaissance de l'engagement et ne s'y opposait pas. Il en sera ainsi quand le père ou la mère auront accompagné ou fait accompagner leur enfant au théâtre, quand ils auront touché pour lui des engagements, quand leur situation ne leur aura pas permis d'ignorer l'engagement. Par application de ces principes, il a été jugé que l'engagement contracté par une fille mineure, dans un théâtre auquel elle avait été déjà liée par un précédent engagement, et qui avait, durant l'un et l'autre, paru sur le théâtre sous son nom de famille, sans que son père, employé lui-même dans un théâtre et initié aux usages théâtraux, ait pu l'ignorer et y ait fait aucune opposition, doit être réputé tacitement approuvé par ce dernier (Trib. com. de la Seine, 8 juillet 1864, D. P. 64. 3. 90). Au cas d'autorisation tacite, la jurisprudence décide encore que, si la personne dont l'autorisation est requise n'a pas connu les clauses de l'engagement, on ne peut conclure de l'assistance

qu'elle a prêtée au mineur pour l'exécution de l'engagement qu'elle ait donné à cet acte une approbation qui couvre les vices dont il était entaché du fait de la minorité. En un mot, l'approbation tacite ne s'étend pas aux clauses inconnues des père, mère ou tuteur, qui restent susceptibles d'être annulées au cas où elles lèseraient le mineur. L'annulation de ces clauses lésionnaires réagit sur l'acte tout entier si la clause affecte l'obligation dans son ensemble ; elle ne produit d'effet qu'à l'égard de la clause elle-même, si cette clause n'est relative qu'aux modalités du contrat (Paris, 8 juillet 1882, aff. Koning, D. P. 83. 2. 93).

Les mineurs, autorisés à contracter un engagement théâtral, sont par là même habilités à faire les achats et les dépenses nécessaires à l'exercice de leur profession. On admet notamment qu'ils peuvent souscrire des billets pour payer leurs costumes, sans être pour cela autorisés à toutes sortes d'achats ; les dépenses de luxe leur sont interdites, et leur montant en est réductible à la mesure du profit procuré à l'incapable. C'est ainsi que la Cour de Paris, le 27 novembre 1874, dans l'affaire de la femme Pelin c. Valentine Weber, a réduit de 1.500 fr. la note réclamée, car ces 1.500 fr. représentaient « des dépenses de luxe excessives eu égard à la position de l'appelante et sans utilité pour elle ».

La personne qui donne l'autorisation au mineur ne s'engage pas elle-même, en vertu du principe : *qui auctor est, non se obligat*. C'est ce que paraît avoir oublié le Tribunal de commerce de la Seine, qui, par son jugement du 7 juillet 1849, a condamné le père d'une actrice à payer le dédit de 700 fr., par le seul motif qu'il avait autorisé sa fille à conclure l'engagement. Une solution de cette nature ne se comprendrait qu'autant que le directeur aurait exigé la garantie personnelle du père, et que

celui-ci aurait consenti à l'accorder ; dans ce cas, en effet, le père se trouve obligé à raison, non de l'autorisation qu'il a donnée, mais de sa promesse elle-même. Le père devrait être également tenu personnellement, alors même qu'il n'aurait donné que son autorisation, si le mineur était encore enfant et hors d'état de comprendre la portée de l'acte qu'il souscrit.

La jurisprudence est d'ailleurs revenue depuis sur son erreur (Paris, 1er mars 1877, aff. Meyer, D. P. 78. 2. 108.)

2. *Mineur émancipé.* — Pour ce qui est du mineur émancipé, la question de savoir s'il peut conclure seul un engagement théâtral est fortement controversée.

Certains auteurs, et notamment MM. Lacan et Paulmier, soutiennent, qu'aux termes des art. 480 et s. du Code civil, les mineurs émancipés, ne pouvant faire seuls que les actes d'administration, ne peuvent pas contracter un engagement théâtral, car ce fait constitue plutôt un acte de disposition que d'administration. Un engagement théâtral, disent-ils en substance, sort des limites des actes de pure administration, car il enchaîne la liberté de l'acteur pour un certain nombre d'années, et peut avoir des résultats fâcheux pour sa fortune, au cas d'inexécution de sa part.

D'autres auteurs tranchent la question par une distinction : selon les cas, l'engagement constituerait un acte d'administration ou de disposition. Cette deuxième solution nous paraît inadmissible, car l'engagement ne peut pas avoir un double caractère : il faut admettre qu'il constitue ou non un acte d'administration. Si l'on admet qu'il le constitue, il doit être permis; dans le cas contraire, interdit; on ne peut donc pas tantôt lui donner le caractère d'un acte d'administration, tantôt le lui refuser.

Enfin, la jurisprudence a admis, le 14 mai 1841, que l'enga-

gement contracté par un mineur émancipé était valable comme rentrant dans la classe des actes que le mineur émancipé peut faire seul sans l'assistance de son curateur (Trib. civ. de la Seine, 14 mai 1841, *Gaz. des Trib.*, et *Le Droit* du 15 mai 1841). Cette solution nous paraît digne d'approbation soit en droit, soit en fait. En droit, il n'y a aucune raison qui s'oppose à ce que l'engagement soit rangé parmi les actes d'administration ; en fait, le mineur émancipé jouit d'une connaissance des choses de la vie qui lui permet de contracter un engagement dans des conditions telles qu'il ne se laissera pas frustrer par un directeur.

Notons en terminant pour les mineurs, que la loi du 7 décembre 1875, *relative à la protection des enfants employés dans les professions ambulantes*, défend, à tout individu autre que les père et mère, de faire exécuter par des enfants de moins de 16 ans des tours de force périlleux ou des exercices de dislocation, et étend cette interdiction aux père et mère pour les enfants de moins de 12 ans, sous peine d'un emprisonnement de 6 mois à 2 ans et d'une amende de 16 à 200 fr. Cette loi, écrite surtout pour les directeurs de cirques et de cafés-concerts, pourra aussi trouver application en matière théâtrale, quand le mineur contractera un engagement, non pas pour interpréter un rôle, mais pour exécuter sur la scène des tours d'adresse ou de force.

II. — *Femme mariée.* — De même que le mineur, la femme mariée est incapable de contracter un engagement sans y avoir été préalablement autorisée.

1. *Personnes.* — L'autorisation pour la femme doit émaner de son mari et cette autorisation lui est nécessaire sous quelque régime qu'elle soit mariée. Le motif, en effet, pour lequel cette autorisation est exigée, est plutôt un motif de convenance que

de capacité. S'il n'y avait qu'une question de capacité, la femme séparée de biens soit par contrat de mariage, soit judiciairement, pouvant faire seule les actes d'administration et la jurisprudence admettant que l'engagement est un simple acte d'administration, il s'ensuivrait qu'elle pourrait sous ce régime contracter un engagement théâtral, sans l'autorisation de son mari, ce que personne n'a jamais admis. La véritable raison pour laquelle le mari doit être mis en cause dans une affaire de cette nature, c'est que la femme qui contracte un engagement va mener une vie nouvelle, être mêlée à un monde dans lequel elle peut oublier ses devoirs d'épouse, ou contracter des goûts de dépense ou de luxe. Il y a là une foule de dangers que le mari peut avoir des raisons de vouloir éviter à sa femme de peur qu'elle ne puisse y résister. Mieux que personne, celui-ci connaît le caractère et les penchants de sa femme, et s'il consent à la laisser monter sur les planches, c'est qu'il est convaincu de ses qualités et de son honnêteté, et qu'il espère la voir les garder intactes dans ce milieu si démoralisateur. En un mot, le mari agit ici en juge domestique et en vertu de l'autorité maritale pour le maintien de la paix du ménage.

Ce fondement étant posé, la question de savoir si la justice peut suppléer à l'autorisation du mari, et aller à son encontre quand celui-ci l'a refusée, se trouve tranchée. La justice ne pourra donc pas autoriser la femme quand le mari aura refusé son autorisation. Que ce pouvoir soit reconnu aux Tribunaux quand il s'agit d'un contrat ordinaire : vente, achat, emprunt....., cela se comprend parfaitement, car ceux-ci sont mieux à même que le mari d'apprécier l'opportunité d'une opération juridique, mais que ce pouvoir leur soit accordé pour autoriser la femme à exercer la profession d'actrice, voilà ce que l'on ne saurait admettre! Les Tribunaux, en effet, ne connaissent

qu'imparfaitement le caractère de la femme et ne savent pas si des motifs de convenance ne s'opposent pas à l'autorisation ; ils ne peuvent pas savoir jusqu'à quel point l'intérêt des enfants et du mari exige que la femme ne sorte pas des occupations du ménage; en un mot, ils sont moins bien placés que le mari pour décider en connaissance de cause la suite qu'il faut donner aux désirs de la femme qui veut s'adonner à l'art théâtral. Aussi, faut-il reconnaître sans hésitation au mari le droit exclusif d'autoriser sa femme à paraître sur les planches. (Trib. de la Seine, *Gaz. des Trib.*, 2 août 1837. — Pardessus, *Droit commercial*, t. I, n° 63, p. 80. — Lacan et Paulmier, t. I, n° 258, p. 286. — Ch. Constant, *Code des Théâtres*, p. 94.)

Mais le mari, qui est maître absolu d'autoriser sa femme à exercer la profession d'actrice, perd ce droit exclusif quand, après avoir consenti à un premier engagement, il s'agit d'en autoriser de nouveaux, ou quand il a épousé une femme qui avant le mariage exerçait la profession d'artiste. La règle qui fait du mari un juge sans appel se borne donc au cas où la femme voudrait s'adonner au théâtre au cours du mariage. La restriction apportée dans tous les autres cas aux pouvoirs du mari est nécessaire pour sauvegarder les droits de la femme et pour ne pas priver sans raison le public d'une artiste qu'il apprécie. Aussi faut-il admettre l'intervention de la justice, dans le cas où la femme, étant déjà actrice avant son mariage, n'a jamais interrompu l'exercice de sa profession, et dans l'hypothèse où le mari, ayant déjà autorisé la femme à contracter un ou plusieurs engagements, refuserait son consentement pour des engagements nouveaux. Le mari qui a épousé une actrice, ou qui a déjà autorisé sa femme à faire du théâtre, a reconnu, en effet, que celle-ci pouvait se livrer sans danger à cette profession et son consentement lui est acquis une fois pour toutes ; il ne peut pas

dépendre de lui seul d'empêcher sa femme d'exercer son métier par caprice ou par une fausse appréciation des choses. Néanmoins, comme il peut se faire qu'au cas où le mari refuse son autorisation il ait des motifs valables de le faire, la femme aura recours à la justice, qui, après avoir entendu les raisons invoquées de part et d'autre, accordera ou refusera elle-même l'autorisation, objet du litige (Trib. de la Seine, 26 août 1842, *Gaz. des Trib.*, 27 août 1842. — Cour de Paris, 3 janvier 1868, D. P. 68. 2. 28.)

2. *Caractères et formes.* — Que l'autorisation émane du mari ou de la Justice, elle doit être spéciale, c'est-à-dire s'appliquer à un engagement relatif à un théâtre déterminé, à telles et telles conditions prévues. A part cette condition, il n'y a pas lieu de distinguer (il ne s'agit ici que de l'autorisation du mari, car celle donnée par la justice sera toujours expresse) si l'autorisation est expresse ou tacite. La jurisprudence admet que l'autorisation du mari résulte suffisamment du fait par celui-ci de n'avoir pas protesté ou de ne pas s'être opposé à un engagement contracté par sa femme et qu'il connaissait (Cour de Paris, 23 août 1851, *Gaz. des Tribunaux*, 24 août 1831.)

3. *Effets.* — Par l'effet de l'autorisation, la femme acquiert la capacité nécessaire pour faire toutes les dépenses et souscrire toutes les obligations nécessaires à l'exécution de son engagement. Par suite, au cas où il y aurait communauté, ces dépenses engagent la communauté, car elles sont censées faites de l'autorisation du mari. Par contre, le mari, en sa qualité de chef de la communauté, a le droit de toucher les appointements de sa femme (Trib. de la Seine, 27 mars 1840, *Gaz. des Tribunaux*, 28 mars 1840, aff. de Grisi). Mais la femme n'est capable de s'obliger par ses dépenses, qu'autant que ces dépenses ont pour but l'exercice de sa profession : toutes les autres dépenses ne l'en-

gagent que si elles sont contractées avec les formalités requises pour les dépenses ordinaires, formalités qui varient selon le régime adopté; c'est ainsi que, sous le régime de la communauté, il faudra l'autorisation du mari, et que, sous le régime de la séparation de biens, ces dépenses ne l'engageront qu'autant qu'elles constitueront des dépenses d'administration ; cette condition sera nécessaire à la femme dotale pour qu'elle puisse s'engager sur ses biens paraphernaux.

4. *Sanction.* — Faute par la femme d'avoir obtenu l'autorisation de son mari pour l'engagement qu'elle a contracté, cet engagement se trouve atteint d'une nullité relative qui peut être invoquée par la femme et par le mari. En pratique, la nullité ne sera guère prononcée que sur la demande du mari qui obtiendra ainsi la reconnaissance de ses pouvoirs méconnus, car la femme n'aura souvent pas d'intérêt à agir, et quand elle y aura intérêt, les Tribunaux ne la prononceront pas, par ce motif que le fait par le mari de s'abstenir d'attaquer l'engagement constitue une autorisation tacite et que la femme qui l'attaque de son seul mouvement commet un acte répréhensible au point de vue de l'équité. C'est ainsi que la Cour de Paris, par arrêt du 23 août 1881, a maintenu l'engagement de Mme Bonze, surnommée Rose Pompon, que celle-ci voulait faire annuler pour défaut d'autorisation maritale, espérant ainsi se soustraire à des conditions qui avaient cessé de lui plaire (Paris, 23 août 1851, *Gaz. des Tribunaux*, 24 août).

Quant au mari, il obtiendra facilement la nullité d'un engagement contracté en fraude de ses droits, quand il aura prouvé qu'il n'a donné à cet engagement, ni son consentement exprès, ni son consentement tacite, et qu'il ne l'a pas ratifié dans la suite. Si, après l'annulation de l'engagement, la femme s'obstinait à paraître sur la scène avec la complicité du directeur,

le mari aurait une seconde action contre le directeur et pourrait faire prononcer contre lui une condamnation d'un chiffre élevé pour chaque infraction future, afin de couper court à toute résistance illégale.

Deuxième groupe. — Le second groupe d'incapables au point de vue de l'engagement théâtral comprend les personnes qui ne peuvent contracter un acte de cette nature même avec l'autorisation spéciale de leur tuteur : ce sont les interdits. Les interdits sont, en effet, des personnes qui, à raison de leur état intellectuel, sont en tutelle, et qui, au point de vue des connaissances des choses de l'esprit, sont au même niveau que l'enfant en bas âge. Or, la profession d'acteur exige de sérieuses qualités intellectuelles et physiques de la mémoire, de l'intelligence, du jugement, toutes qualités dont l'interdit est totalement dépourvu. C'est donc à la fois pour des raisons de droit et pour des motifs pratiques que l'interdit ne peut jamais contracter un engagement théâtral.

Troisième groupe. — Enfin, il est parmi les incapables de droit commun une troisième catégorie de personnes auxquelles il faut reconnaître la pleine capacité pour conclure un engagement : ce sont les individus pourvus d'un conseil judiciaire. Ces personnes ont été privées de quelques-uns de leurs droits à cause de l'abus qu'elles en faisaient, mais elles restent pleinement capables pour tous les actes qui ne leur ont pas été interdits par la loi D'après l'art. 513 du C. civ., les prodigues ne peuvent pas plaider, transiger, emprunter, recevoir un capital mobilier et en donner décharge, aliéner et hypothéquer sans l'autorisation de leur conseil. La loi n'ayant pas compris l'engagement théâtral parmi les actes interdits au prodigue, il en résulte que celui-ci peut, sans autorisation d'aucune sorte, en contracter de valables.

C'est dans cette catégorie qu'il faut également ranger le mineur émancipé, puisque la jurisprudence lui reconnaît le droit de conclure un engagement sans l'assistance de son curateur.

Nous pensons toutefois qu'il faut tenir compte en cette matière de l'art. 484, § 2, ainsi conçu : « A l'égard des obliga- « tions qu'il (le mineur émancipé) aurait contractées par voie « d'achat ou *autrement*, elles seront réductibles en cas d'excès ; « les Tribunaux prendront à ce sujet en considération la for- « tune du mineur, *la bonne ou mauvaise foi des personnes qui* « *auront contracté avec lui*, l'utilité ou l'inutilité des dépenses. » Par suite, si le mineur a contracté un engagement à des conditions lésionnaires, les Tribunaux pourront, au cas de mauvaise foi du co-contractant, annuler cet engagement.

Il faut remarquer qu'en cette matière, les Tribunaux ont souvent déclaré *lésionnaire* un engagement, par le seul motif qu'il stipulait un dédit excessif : ce motif pourrait donc permettre aux Tribunaux d'annuler un engagement régulier d'autre part, mais contenant un dédit excessif, s'ils reconnaissent la mauvaise foi du co-contractant. L'application que ferait la jurisprudence de ces principes aux prodigues et aux mineurs émancipés nous semble devoir être approuvée, car nous nous trouvons en présence de personnes qui méritent la protection de la loi et de la justice.

3° et 4°. — *Objet certain et cause licite.* — Outre le consentement et la capacité des parties, l'engagement devra, pour être valable quant au fond, posséder les deux autres conditions de l'art. 1108 : un objet certain et une cause licite. Ces deux conditions produisent dans l'engagement leurs effets de droit commun : c'est pour cela que nous nous contentons de les énoncer, sans les approfondir.

§ 3. — Conditions de forme.

Nous venons d'examiner les quatre conditions de fond que doit réunir l'engagement pour être valable : quant aux conditions de forme, la loi n'en exigeant pas pour la validité des engagements, ils pourront être constatés par acte authentique ou par acte sous seing privé, résulter de la correspondance des parties ou même constituer une convention verbale.

Constaté par cet acte authentique, l'engagement pourra être conclu en dehors de la présence effective du notaire en second et des témoins, car cette présence n'est exigée que pour certains actes solennels limitativement énumérés par la loi.

Rédigé sous la forme d'un acte sous seing privé, l'engagement sera valable à une double condition : il devra d'abord être dressé en autant d'originaux qu'il y aura de parties ayant un intérêt distinct, afin qu'il y ait égalité parfaite de situation entre les parties contractantes, chacune ayant en mains la preuve du contrat; chaque original devra, en second lieu, relater la mention du nombre des originaux qui auront été dressés, contenir par suite la formule suivante : *fait en double, en triple...* ou toute autre équivalente. Cette seconde formalité a pour but de prouver qu'il a bien été dressé le nombre d'originaux exigé par la loi, puisque l'original de chaque partie contient l'attestation de l'autre partie que cette prescription de la loi a été observée.

Faute par les parties d'avoir observé ces deux formalités, le sous-seing privé est nul, mais cette nullité ne peut pas être invoquée par celui qui a exécuté la convention portée à l'acte, car cette exécution, ne fût-elle que partielle, constitue une renonciation aux nullités qu'on pourrait invoquer contre l'acte. Mais

l'acte sous seing privé, nul pour ne pas avoir été fait en double, ou ne pas contenir la mention qu'il l'a été, peut servir de commencement de preuve par écrit, ce qui permet l'usage de la preuve testimoniale du serment et des présomptions.

L'engagement peut aussi résulter de la correspondance des parties. Mais il faut pour cela que de cette correspondance résulte la preuve que la correction a été arrêtée, et que notamment les parties étaient d'accord sur le fait même de l'engagement, sur la durée et sur le prix ; à défaut de cet accord les lettres échangées ne constituent que des pourparlers non suivis d'une convention définitive (Trib. com. de Paris, 1er janvier 1851, *Gaz. des Trib.*, 2 avril 1851. — Cour de Bordeaux, 18 janvier 1870, aff. Jahn, D. P. 71.2.96).

Enfin, l'engagement pourra être le simple résultat d'une convention verbale et ne pas être constaté par écrit. Il ne pourra en être ainsi qu'autant qu'il ne s'agira pas d'une somme supérieure à 150 fr. puisque, au delà de ce chiffre, l'art. 1341 du Code civil veut qu'on rédige un écrit. Comme les engagements représentent presque toujours une somme supérieure à 150 fr., la faculté de ne pas les constater par écrit est une faculté illusoire. Il faut toutefois tenir compte en cette matière de l'observation suivante. Supposons qu'un directeur, après avoir engagé un artiste sans contrat, se refuse à exécuter l'engagement. L'artiste l'assigne devant le Tribunal de commerce et demande à prouver le contrat. Le Tribunal admet la preuve et l'artiste voit son engagement sanctionné par la justice, bien que ce contrat, tout en étant supérieur à 150 fr., n'ait pas été constaté par écrit. Ajoutons que c'est le seul cas, où un contrat d'un intérêt supérieur à 150 fr. sera sanctionné par les Tribunaux en dehors de la formalité de l'écriture ou d'un commencement de preuve par écrit. La raison de cette anomalie résulte de ce

que l'engagement étant un contrat civil pour l'une des parties et commercial pour l'autre, si la juridiction commerciale est saisie de difficultés relatives à son exécution, cette attribution emporte application de toutes les conséquences de la compétence commerciale, notamment en ce qui concerne la preuve, et la règle de l'art. 1341 se trouve écartée.

En pratique, les engagements sont rédigés dans la forme des actes sous seing privés et leurs clauses sont imprimées. On supprime, en les rayant, celles de ces clauses dont les parties conviennent d'écarter l'application, et on ajoute à la main celles qui ont été spécialement consenties en vue de l'engagement. Lorsqu'il y a contradiction entre les clauses imprimées et les clauses manuscrites, c'est à ces dernières qu'on se rapporte : leur insertion a eu pour but, en effet, de leur assurer l'exécution de préférence à celles qui sont imprimées, sur lesquelles l'attention des contractants s'est moins portée.

SECTION II

SITUATION DES PARTIES A LA SUITE DU CONTRAT D'ENGAGEMENT

Comme tout contrat, l'engagement produit des obligations à la charge de chacune des parties contractantes. Nous aurons donc étudié la situation de ces parties, quand nous aurons déterminé les droits et les obligations qui résultent pour elles de leurs conventions. Pour cela nous allons nous occuper successivement des obligations du directeur et de l'acteur, leurs droits se trouveront par là même déterminés, car, d'une part, les droits du directeur consistent dans les obligations de l'acteur,

et, d'autre part, les droits de celui-ci se confondent avec les obligations du premier.

§ 1. — Obligations du directeur.

Le directeur, par l'effet de l'engagement, est tenu de deux obligations principales : payer à l'acteur la rétribution convenue et lui faire jouer les rôles déterminés dans la convention.

1° *Paiement de la rétribution.*

I. — *Éléments de la rétribution.* — Le directeur doit d'abord payer à l'acteur la rétribution convenue dans les proportions et aux époques fixées par l'acte d'engagement ou par l'usage. Cette rétribution se compose le plus souvent d'éléments divers, tels qu'appointements, feux et représentations à bénéfice.

1° *Appointements.* — Les appointements consistent dans une somme d'argent, dont le montant est déterminé par l'engagement, et qui doit être payée à l'acteur aux époques fixées par celui-ci, ou, à défaut de fixation à cet égard, tous les mois. Ces appointements se présentent en pratique sous diverses formes : tantôt ils sont *fixes*, c'est-à-dire consistent dans une somme invariable payable tous les mois ou tous les ans; tantôt ils sont *au prorata*, c'est-à-dire consistent dans un tant pour cent sur la recette; tantôt enfin, ils sont avec *assurance et prorata*, c'est-à-dire comprenant un double élément, l'un fixe, l'autre variable comme les recettes sur lesquelles il est calculé. De toutes ces combinaisons, la plus pratiquée est la première, celle des appointements fixes : elle évite, en effet, des complications de comptabilité et les contestations nombreuses que les autres modes de paiement sont de nature à provoquer.

Les appointements sont payables au fur et à mesure des services fournis et le directeur doit en effectuer le paiement aux

époques fixées par la convention ou par l'usage. Il ne pourrait se refuser à le faire sous prétexte qu'il a des réclamations à élever contre l'acteur. En effet, la compensation ne peut s'établir qu'entre deux dettes également liquides et exigibles, et quand cette circonstance ne se réalise pas, la compensation ne peut pas être invoquée (Trib. com. de la Seine, 4 juillet 1845, *le Droit*, du 5 juillet).

Il n'est pas rare de trouver dans les engagements une clause ainsi conçue :

« M. X. (directeur) se réserve le droit absolu de suspendre les « appointements de l'artiste, en cas de contestation quelconque « qui s'élèverait entre eux, jusqu'à l'issue d'un jugement défi- « nitif, et sans que l'artiste puisse refuser de continuer son « service. »

Il est évident que cette clause n'a aucune valeur juridique. Les appointements doivent être payés par le seul fait que l'acteur fait son service. Si on en subordonne le paiement à la condition que l'acteur ne fera pas de procès à son directeur, on introduit dans le contrat une clause contraire à l'ordre public, en ce qu'elle porte atteinte au droit de défense, qui est reconnu par nos lois de la façon la plus absolue. Cette clause est donc nulle et de nul effet dans les contrats qui la relatent, et, malgré elle, l'acteur peut exiger et obtenir de la justice, en cas de résistance, le paiement de ses appointements quand ils sont échus.

Au contraire, les clauses qui suspendent les appointements pendant le cours de la maladie de l'acteur sont parfaitement valables ; de même, celles qui prévoient la clôture du théâtre. Ces clauses sont ordinairement rédigées de la façon suivante :

« Toute maladie ou indisposition d'un artiste doit être con- « statée, le jour même où elle l'empêche de faire son service, « par le certificat de l'un des médecins du théâtre, que l'artiste

« malade est tenu de faire appeler aussitôt. Aucun autre certi-
« ficat de médecin ne peut suppléer à celui-ci. En cas de
« maladie constatée comme il vient d'être dit, les appoin-
« tements pourront être suspendus dès le premier jour par la
« Direction ; l'artiste n'aura droit à la reprise de ses appointe-
« ments qu'à dater du moment où il reprendra son service,
« après constatation faite par le médecin de service. Si la maladie
« dure plus de trente jours consécutifs, la Direction aura le droit
« de résilier le présent engagement. Dans le cas de maladie ou
« indispositions réitérées, qui, à des intervalles plus ou moins
« rapprochés, arriveraient à former le total de quarante jours,
« pendant lesquels le théâtre aurait été privé des services de
« l'acteur dans le cours d'une saison, le Directeur aura le droit
« de résilier immédiatement le présent engagement sans être
« tenu au paiement d'aucun dédit ou indemnité.

« En cas de clôture du théâtre par force majeure, de quelque
« nature qu'elle soit : incendie, épidémie, grosses neiges, cala-
« mités publiques, guerre à l'extérieur ou à l'intérieur, inva-
« sion, émeutes ou troubles politiques, état de siège, réparation
« de la salle, démolition, expropriation, fin de bail, résiliation,
« attentat anarchiste..., cette fermeture ne serait-elle que d'un
« jour, le soussigné déclare reconnaître qu'il n'a aucun droit à
« ses appointements pendant le chômage du théâtre ; il ne
« pourra contracter d'engagement définitif avec un autre théâtre
« qu'après le délai de 6 mois, expiré depuis le jour de la clô-
« ture. »

Enfin, il n'est pas rare de rencontrer la clause suivante :

« Dans le cas où des circonstances malheureuses empêcheraient
« M. X. (directeur) de satisfaire dans le délai convenu aux
« engagements présentement contractés envers M. Y. (acteur),
« celui-ci s'interdit le droit de poursuivre judiciairement M. X.
« avant le délai de deux mois. »

Cette clause, pleine de précautions oratoires et de sous-entendus, signifie tout simplement qu'au cas où le directeur

ne pourrait plus payer, c'est-à-dire serait à la veille de faire faillite, les acteurs ne pourraient pas le poursuivre avant que deux mois se soient écoulés depuis l'échéance de leurs appointements. Or, c'est surtout dans le cas d'une faillite imminente qu'il importe aux acteurs de se faire payer de suite afin de ne pas être obligés de subir le concours de créanciers bien moins intéressants qu'eux-mêmes. Aussi, nous pensons que cette clause ne serait pas de nature à arrêter l'action en paiement intentée avant l'expiration du délai prévu, car les juges ne manqueraient pas d'y voir une de ces exceptions frustratoires, qu'un débiteur de mauvaise foi sait habilement préparer à l'avance, pour repousser les poursuites de ses créanciers.

2. *Feux*. — A côté des appointements proprement dits, les artistes touchent quelquefois des feux. On entend par là des gratifications dont le but est de stimuler le zèle des artistes et de récompenser les services exceptionnels qu'ils peuvent avoir rendus à l'administration théâtrale. Les feux sont payés à un artiste quand il va jouer sur une autre scène, quand il remplit un rôle qui ne lui est pas imposé par son contrat, quand il prend part aux matinées.

M. Constant (*Code des Théâtres*, p. 103) nous signale une utilité toute récente des feux :

« L'usage des feux, dit-il, a donné lieu, dans ces dernières « années, à une combinaison fort simple, à l'aide de laquelle, « sans s'imposer de trop lourds sacrifices, un directeur peut « faire entendre sur son théâtre des artistes en renom dont les « exigences nous paraissent quelquefois excessives ; voici cette « combinaison : le directeur engage un artiste moyennant des « appointements très élevés, mais dont la majeure partie n'est « payée qu'en feux, c'est-à-dire par fractions quotidiennes ; « puis l'artiste, aux termes de son engagement, doit prendre « trois ou six mois de congé qu'il ne peut employer qu'en

« province ou à l'étranger, et de la sorte, le directeur a pu « offrir à son public, sans s'imposer pour cela de trop grosses « dépenses, un premier rôle qui est en pleine possession de la « faveur populaire et que les entrepreneurs de spectacles « recherchent avec le plus grand soin. »

Dans tous les cas, les feux sont dus comme les appointements eux-mêmes ; s'ils sont promis seulement pour les représentations extraordinaires, ils ne sont dus qu'autant que ces représentations ont eu lieu ; si l'engagement porte au contraire qu'il sera dû un certain nombre de feux par mois ou par an, le montant de ces feux est dû à l'acteur au même titre que les appointements eux-mêmes et sans avoir à se demander si l'acteur a fourni ou non un supplément de travail.

3. *Représentations à bénéfice.* — Enfin, la rétribution se compose quelquefois d'un dernier élément consistant dans une représentation donnée au bénéfice de l'acteur. Cette clause très rare à Paris est presque de style en province. Elle impose au directeur l'obligation de donner une représentation au bénéfice de l'acteur à l'époque et aux conditions déterminées. Si le directeur a garanti le produit de cette représentation pour une certaine somme, il doit compléter la somme promise au cas où la recette est inférieure, mais il n'a aucun droit à l'excédant si la recette est supérieure.

Le chiffre sur lequel on se base pour fixer la recette est celui qui est produit par l'ensemble des entrées, déduction faite du droit des pauvres, du paiement des acteurs, des frais de location de la salle, du montant de l'éclairage, en un mot de tous les frais nécessités par la représentation.

La date de la représentation à bénéfice est fixée, à défaut de convention à cet égard, par le directeur. Mais par application des principes de l'art. 1022 du C. civil qui pose en matière de

legs une règle d'équité que l'on peut généraliser, le directeur ne pourra pas choisir, pour la représentation à bénéfice, un de ces jours de l'année où les recettes suffisent à peine à compenser les dépenses, mais l'acteur ne pourra pas exiger un de ceux où elles sont le plus élevées. En pratique, les représentations à bénéfice ont lieu à la fin de la saison théâtrale ; elles sont annoncées au public plusieurs jours à l'avance et la composition du spectacle est arrêtée entre le directeur et le bénéficiaire.

Au sujet des représentations à bénéfice, on trouve parfois dans les engagements la clause suivante. « L'administration se réserve le droit d'annoncer une représentation sous le nom de l'artiste, sans que celui-ci puisse prétendre à aucune portion de la recette, ni à aucune indemnité. » Nous n'allons pas jusqu'à admettre, avec M. Agnel, que cette clause tombe sous le coup de l'art. 405 du Code pénal qui prononce, contre celui qui, en faisant usage de faux noms ou de fausses qualités, a escroqué ou tenté d'escroquer tout ou partie de la fortune d'autrui, un emprisonnement d'un à cinq ans et une amende de 50 à 3.000 fr. ; mais nous admettons cependant que cette clause, étant profondément immorale et contraire à l'ordre public ainsi qu'aux bonnes mœurs, doit être déclarée nulle. Par conséquent, l'acteur dans l'engagement duquel cette clause est écrite peut s'opposer à ce que son nom figure comme appât sur l'affiche d'une représentation, et s'il consent à ce qu'une représentation soit annoncée sous son nom, il peut exiger qu'une partie de la recette lui soit attribuée en retour. Le public qui a fourni cette recette a cru, en effet, apporter son argent à un artiste qu'il apprécie justement et qu'il a voulu remercier des bons moments qu'il lui a fait passer pendant la saison théâtrale.

II. — *Nature juridique de la rétribution.* — La réunion des appointements, des feux et de la représentation à bénéfice forment la rétribution due par le directeur à l'acteur ; on désigne cette rétribution dans son ensemble sous la simple dénomination *d'appointements.*

Le paiement de ces appointements n'est pas garanti par un privilège, et, au cas de faillite, les acteurs viennent au marc le franc. Il y a là une situation très injuste, contre laquelle les acteurs n'ont jamais cessé de protester et dont ils ont demandé à plusieurs reprises la modification, sans avoir encore obtenu satisfaction sur ce point.

A la fin de l'année 1890, *la Chambre syndicale des artistes dramatiques* soumettait à ses membres la pétition suivante qui fut aussitôt couverte par des milliers de signatures.

« A Messieurs les Députés,

« Les soussignés, artistes lyriques, dramatiques et musiciens, « ont l'honneur de solliciter la modification des art. 2101 du « Code civil et 549 du Code de commerce, de façon qu'ils soient « payés par privilège, en cas de déconfiture, de liquidation judi- « ciaire ou de faillite des directeurs d'entreprises théâtrales.

« Une première opinion, approuvée par un arrêt de la Cour « de Montpellier, du 25 mars 1862, considère que les artistes « sont des employés au sens large de l'expression et leur « accorde pour le paiement de leurs appointements un privi- « lège puisé dans les art. 2101 du Code civil et 549 du Code « de commerce ;

« Mais une seconde opinion, approuvée par un arrêt de la « Cour de Cassation du 24 février 1864, refuse tout privilège « aux artistes, parce que, soutient-elle, les articles précités « visent uniquement les gens de service, les ouvriers et les com- « mis proprement dits.

« Cette dernière interprétation est depuis longtemps appliquée

« dans la pratique; en conséquence, dans tous les cas de fail-
« lite ou de déconfiture des directeurs, les artistes viennent au
« marc le franc avec les autres créanciers.

« D'où résultent pour beaucoup d'artistes la gêne et la
« misère.

« Il y a injustice à refuser aux artistes un privilège sur un capi-
« tal créé et conservé par eux; il y a imprudence à ne point les
« intéresser à continuer leur concours aux directeurs gênés.

« Aussi les pétitionnaires espèrent-ils fermement une modi-
« fication en leur faveur de la législation actuelle. »

Cette pétition étant restée sans résultat, trois ans plus tard, en 1893, nouvelle demande de la Chambre syndicale, conçue en ces termes :

« Messieurs les Députés,

« Les soussignés, artistes dramatiques, lyriques, musiciens
« et d'emplois connexes, ont l'honneur d'appeler votre bien-
« veillante attention sur les abus (dont la gravité s'accentue
« chaque jour davantage) dont ils sont trop souvent victimes, et
« que les lois, dans l'état actuel, sont impuissantes à réprimer
« efficacement.

« Lors des déconfitures et faillites des directeurs d'entreprises
« de spectacles, qui se font de plus en plus fréquentes, les
« artistes ne sont considérés que comme créanciers chirogra-
« phaires, alors qu'en réalité ils sont des employés dans toute
« l'acception du terme.

« En conséquence, nous sollicitons la modification des art.
« 2101 du Code civil et 549 du Code de Commerce, dans le
« sens que les catégories de créanciers privilégiés soient éten-
« dues aux artistes qui, en réalité, *créent* les recettes des
« théâtres et entreprises de spectacles publics.

« Dans l'année théâtrale qui vient de s'écouler (1892-1893)
« il y a eu à Paris six faillites de théâtres et deux liquidations
« judiciaires. En province, il y a eu seize faillites et déconfi-

« tures. Les directeurs de ces 24 entreprises occupaient environ
« 650 à 700 artistes. La plupart de ces camarades ont perdu
« une grande partie de leur salaire ; d'autres, la totalité.

« Dans chacun de ces désastres, il était dû aux artistes plu-
« sieurs mois d'appointements, pendant lesquels ils avaient dû
« vivre à crédit, espérant toujours être payés. Les dépôts de
« bilans, en leur enlevant tout espoir de rentrer dans ce qui
« leur était dû, portèrent aussi préjudice non seulement aux
« artistes, mais encore aux commerçants qui avaient placé en
« eux leur confiance.

« Nous croyons, Messieurs, qu'il suffira de vous signaler
« cette anomalie pour que vous en fassiez justice en assimilant
« les artistes aux employés, au point de vue de l'art. 2101 du
« Code Civil. »

Aujourd'hui la chambre syndicale a vécu, tuée par l'insouciance de ceux dont elle prenait les intérêts avec tant d'à-propos et de chaleur, et aucune réforme n'a été faite à nos lois pour assurer aux acteurs le principe qu'ils demandent et dont ils sont de plus en plus victimes en raison du nombre toujours croissant des spectacles publics, et de la progression des faillites théâtrales.

Il serait à désirer qu'une modification fût apportée dans ce sens à notre Code : on remédierait ainsi à une injustice flagrante, et on épargnerait de bien mauvais jours à une classe d'individus qui ont, en temps ordinaire, de la peine à subvenir à leurs besoins avec leurs maigres appointements, et qui, au cas de faillite, étant obligés de se contenter d'un dividende dérisoire, se trouvent absolument sans ressources.

Outre que les appointements des acteurs ne sont pas privilégiés, ils sont saisissables dans une certaine proportion. Les créanciers de ces personnes peuvent donc faire une saisie-arrêt entre les mains du directeur et obtenir ainsi l'attribution partielle des appointements de leur débiteur.

Comprenant combien l'attribution totale du gain de l'acteur à son créancier serait préjudiciable à celui-ci, puisque ce serait le mettre dans l'alternative ou d'abandonner son emploi ou de travailler indéfiniment sans pouvoir espérer retirer de son travail pas même de quoi subvenir à ses besoins, et contraire aux intérêts de celui-là, puisque l'acteur étant dans l'impossibilité de continuer ses services, non seulement ne gagnerait plus d'argent, mais encore encourrait le dédit stipulé pour lequel, au cas de saisie, le directeur viendrait au marc le franc avec les autres créanciers, la jurisprudence limitait autrefois les droits des créanciers sur les appointements des acteurs au quart, à la moitié ou aux deux tiers de leur montant, selon la condition de l'acteur et le chiffre de ces appointements.

Aujourd'hui, la loi du 12 janvier 1895[1], relative à la saisie-arrêt sur les salaires et petits traitements des employés ou ouvriers, détermine la limite dans laquelle le traitement des artistes est saisissable.

Cette loi ne permet de saisir les salaires des ouvriers et gens de service que jusqu'à concurrence du dixième, quel que soit leur montant, et le traitement des employés, commis ou fonctionnaires, qu'à concurrence du dixième quand il ne dépasse pas 2.000 fr. par an[2]. Elle distingue donc selon qu'il s'agit des ouvriers ou des employés : pour les premiers la partie saisissable est toujours du dixième, quel que soit le montant des salaires annuels ; pour les seconds, la partie saisissable est aussi le dixième, mais seulement s'il s'agit d'un traitement inférieur à 2.000 fr. par an, le droit commun recevant son application pour un traitement supérieur à cette somme.

Dans laquelle de ces deux catégories de salariés faut-il ranger

1. *Journal officiel* du 21 janvier 1895.
2. Art. 1 de la loi du 12 janvier 1895.

les artistes dramatiques? dans celle des ouvriers ou dans celle des employés? Si on en fait des ouvriers, leurs appointements ne pourront jamais être saisis qu'à concurrence du dixième; si on en fait des employés, leurs appointements ne seront saisissables pour les neuf dixièmes qu'autant qu'ils ne dépasseront pas 2.000 fr. par an.

L'intérêt de la question étant ainsi établi, nous pensons que les artistes dramatiques doivent être considérés et traités en ouvriers. Comme eux, en effet, ils reçoivent un salaire pour l'accomplissement d'une tâche quotidienne : sans doute, dans l'accomplissement de cette tâche, l'esprit joue un plus grand rôle que la main, mais qu'importe en somme, puisque ce n'est pas le travail manuel qui fait l'ouvrier, mais un travail quelconque à la condition qu'il soit rétribué. Il semble sans doute choquant au premier abord d'appeler ouvriers les artistes dramatiques, parce que l'idée d'ouvrier éveille aussitôt l'idée d'un travail manuel et plus ou moins bien considéré, mais si à cette idée on joint celle d'une tâche intellectuelle et artistique, le mot d'ouvrier paraît tout naturel pour désigner la situation de l'acteur au regard de l'administration théâtrale qui l'occupe. — L'artiste dramatique nous apparaît donc comme un ouvrier, *ouvrier d'art* sans doute, mais ouvrier avant tout. C'était au reste l'avis de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens quand elle réclamait pour ses membres l'assimilation des bureaux de placement pour artistes aux bureaux de placement des autres professions, le bénéfice de la juridiction des prud'hommes, et l'application des art. 2101 du Code civil et 549 du Code de Commerce.

Nous nous joignons donc à la Chambre syndicale pour considérer les artistes comme des ouvriers, et nous décidons en conséquence que leurs appointements ne sont saisissables qu'à con-

currence du dixième, quel que soit leur montant, et ne seront cessibles que dans la proportion d'un autre dixième[1].

Après avoir limité dans son chiffre la saisie des salaires des ouvriers, la loi du 12 janvier 1895 détermine la procédure pour arriver à cette saisie[2].

S'il y a un titre, le créancier doit obtenir préalablement le visa du greffier de la justice de paix du domicile de l'artiste.

S'il n'y a pas de titre, il faut l'autorisation du juge de paix.

L'exploit opérant saisie-arrêt devra contenir l'extrait du titre s'il y en a un, ainsi que la copie du visa, et à défaut de titre, copie de l'autorisation du juge de paix. L'huissier saisissant est tenu de faire parvenir au juge de paix, dans le délai de huit jours à partir de la saisie, l'original de l'exploit sous peine d'une amende de 10 fr. prononcée par le juge de paix en audience publique. Sur la réquisition du créancier saisissant, du débiteur ou du tiers saisi, consignée sur un registre spécial, créé par la loi (art. 14), le greffier convoque, dans les quarante-huit heures, les parties à comparaître devant le juge de paix, à l'audience fixée par celui-ci. A cette audience le juge de paix statue sur la validité de la saisie-arrêt, et si le jugement est par défaut, le greffier est chargé de faire connaître par lettre recommandée ses dispositions à la partie défaillante. Celle-ci a huit jours pour faire opposition, et cette opposition résulte d'une déclaration sur le registre ci-dessus de l'art. 14. Les délais de l'appel sont de dix jours.

Telle est la procédure organisée par la loi du 12 janvier 1895 pour arriver à la saisie du traitement des salariés; elle est sans doute un peu compliquée, mais ces complications elles-mêmes mettent en lumière le but poursuivi : assurer une certaine pro-

1. Art. 1 et 2 de la loi du 12 janvier 1895.
2. Art. 6 à 15 de la loi du 12 janvier 1895.

tection à l'ouvrier et rendre cette protection efficace par une surveillance et une intervention incessantes de la justice.

2° *Attribution des rôles convenus.*

Outre le paiement de la rétribution qui constitue la première de ses obligations, le directeur est tenu envers l'acteur d'une deuxième obligation consistant à faire jouer les rôles convenus. D'ordinaire, les directeurs ne prennent pas d'engagements formels à cet égard, comme on peut s'en rendre compte par la lecture de la clause suivante qui est générale à presque tous les engagements de Paris : « M. X. (directeur) engage par le « présent M. V. (artiste) pour remplir dans sa troupe ou toute « autre, et à sa première réquisition, plusieurs fois et dans « divers théâtres, le même jour, dans toutes représentations de « matin ou de soir, tous les rôles et accessoires, ainsi que les tra- « vestis qui lui seront confiés dans tous les genres, en chef, « partage, double et remplacement, sans que, sous aucun pré- « texte, ils puissent être refusés. »

L'emploi de l'artiste n'étant pas désigné, celui-ci se trouve entièrement soumis à la volonté du directeur et il est tenu de remplir tous les rôles qu'il lui désigne. Quelquefois la clause ci-dessus est complétée par la suivante : « Le directeur engage « M. V. (artiste) sans que, dans aucun cas, il puisse résulter, « pour le directeur, l'obligation de faire jouer M. V., lorsque « l'administration ne le jugera pas convenable ». Cette clause permet aux directeurs de tenir indéfiniment éloigné de la scène un artiste qui n'a pas leur faveur. Elle a été provoquée par un jugement du 28 novembre 1844 (*Le Droit*, 28 novembre 1844), condamnant un directeur à faire jouer un artiste auquel il ne voulait pas confier de rôle. Elle a pour but de les mettre en

garde contre des demandes analogues, mais les artistes doivent veiller à ce que cette clause soit radiée dans leurs engagements, car elle les expose, en les forçant à une inaction prolongée, à leur faire perdre les faveurs du public et à compromettre leur avenir.

Par l'effet de ces deux clauses, le directeur arrive à se soustraire à la seconde de ses obligations et n'est plus tenu envers l'acteur qu'à lui payer ses appointements. C'est là une conséquence du but constant auquel tendent toutes les clauses de l'engagement : réduire les obligations du directeur, tout en augmentant celles de l'acteur. On sera pleinement convaincu de cette vérité, quand, à l'obligation souvent unique du directeur, on opposera la foule des obligations mises à la charge de l'acteur, obligations que nous allons déterminer.

§ 2. — Obligations de l'acteur.

L'acteur est tenu d'une obligation principale et d'une foule d'autres accessoires.

1. *Obligation principale.* — L'obligation principale de l'acteur consiste à remplir les rôles que lui assigne l'acte d'engagement, et quand celui-ci ne contient aucune désignation, ce qui est le cas le plus fréquent, à accepter tous les rôles qui lui sont désignés par le directeur.

Si la désignation d'un emploi spécial était énoncée par écrit, et si la clause imprimée contenant obligation générale de jouer tous les rôles distribués n'avait pas été effacée, il n'y aurait pas contradiction suffisante entre les deux clauses, pour que la clause imprimée ne s'appliquât pas (Cour de Paris, 20 janvier 1829, *Gaz. des Trib.*, 21 janvier 1829. — Même Cour, 9 mai 1843, *Gaz. des Trib.*, 10 mai 1843).

2. *Obligations accessoires.* — A cette obligation principale, s'en joignent une foule d'autres secondaires, à l'exécution desquelles l'acteur est astreint d'une façon formelle.

C'est ainsi que l'acteur est tenu :

De jouer dans divers théâtres le même jour, et de se rendre en tout lieu désigné par le directeur;

De se trouver à toutes les répétitions générales et particulières aux heures indiquées par le tableau et même après le spectacle si c'est nécessaire.

D'être rendu au théâtre aux heures indiquées pour le service des représentations;

De ne rien changer, ni ajouter, ni retrancher aux rôles qu'il est chargé de remplir;

De se fournir des habits de ville et accessoires compris sous cette dénomination;

De ne point faire usage de ses talents sur un autre théâtre, ni jouer ou chanter dans aucun concert public ou particulier;

De ne pouvoir s'absenter du lieu où se trouve le théâtre sans autorisation du directeur;

De prévenir l'administration en cas de maladie;

De se conformer aux règlements du théâtre dans lequel il se trouve engagé et d'accepter le tarif des amendes;

Enfin, de supporter les frais de timbre et d'enregistrement de l'engagement.

Telles sont les multiples obligations que contracte l'artiste dramatique; il est certain que si on en exigeait la stricte exécution, il se trouverait dans une situation déplorable et serait sans cesse atteint par les amendes ou menacé de résiliation. Il faut reconnaître qu'en pratique la plupart de ces obligations ne sont pas strictement exécutées, et le directeur, à qui l'artiste ne donne pas de sujets de mécontentement, ne lui demande que

d'assister aux répétitions et d'interpréter avec intelligence ses rôles devant le public.

Il n'en est pas moins vrai pourtant que l'engagement, composé de clauses léonines dont la plupart arrivent à être nulles tant elles sont excessives et immorales, ne nous apparaît pas comme un contrat synallagmatique dont les diverses parties, après avoir été librement débattues et discutées entre les parties, ont été constatées par écrit. Il n'y a jamais de débat entre directeur et acteur que sur le prix; quant aux nombreuses obligations que l'engagement toujours imprimé impose à l'acteur, il n'y a jamais de discussion à leur sujet, car, si l'acteur voulait faire le récalcitrant, on le remercierait, dans la certitude où l'on serait d'en trouver dix autres qui accepteraient les mêmes obligations sans protester.

Aussi l'on ne saurait trop souhaiter de voir la jurisprudence faire sur ce point œuvre prétorienne, en se refusant à sanctionner, au nom de la justice et de l'équité, toutes les clauses du contrat d'engagement qui ne lui paraîtraient pas être le résultat d'un consentement libre et réfléchi.

Appendice. — Débuts.

Quelquefois, les obligations résultant pour les parties du contrat d'engagement se trouvent atteintes dans leur existence ou dans leur exécution, par l'effet d'une clause spéciale à ce contrat et portant le nom de *débuts*.

Par *débuts*, on entend la clause par laquelle les parties soumettent l'engagement à la sanction du public, voulant qu'il soit résilié si celui-ci ne le ratifie pas. Les débuts nous apparaissent donc comme une forme de la condition résolutoire; leur effet sera de rendre le contrat définitif si la condition convenue entre

les parties, condition consistant dans l'approbation du public, vient à se réaliser et de l'annuler dans le cas contraire.

Les débuts résultent de la clause suivante ou de tout autre analogue : « Le présent engagement est subordonné à la condi- « tion que M. Y (artiste) sera accepté par le public dans ses « débuts. »

Cette clause n'est pas commune à Paris, mais en revanche elle est très fréquente pour ne pas dire générale dans les départements, et MM. Lacan et Paulmier pensent, à ce sujet, que « bien « que cette clause eût été omise dans l'acte, ou qu'il n'en eût « pas été question dans la correspondance échangée entre les « parties, elle devrait y être suppléée : ce serait le cas d'appliquer « la disposition de l'art. 1160 du Code civil, qui porte que l'on « doit suppléer dans les contrats les choses qui y sont d'usage, « quoiqu'elles n'y soient pas exprimées. »

La jurisprudence et la majorité des auteurs et notamment M. Agnel (p. 93, n° 148) soutiennent l'opinion contraire. C'est ce dernier avis qui nous paraît préférable, car, si les parties avaient voulu des débuts, elles l'auraient stipulé dans leur convention; si elles n'ont rien dit à cet égard, ce silence équivaut certainement à une dispense de débuts.

Les débuts sont ordinairement au nombre de trois. Quelque défectueux qu'aient été le premier ou les deux premiers, l'artiste a le droit d'effectuer le troisième et le directeur celui d'exiger qu'il ait lieu : « Il devrait en être ainsi, disent MM. Vivien et « Blanc (*Législation des Théâtres*, p. 176, n° 274), alors même « que le mauvais succès du débutant eût été si flagrant que « toute nouvelle tentative présentât peu d'espoir. La stipulation « des trois débuts est faite dans l'intérêt des deux parties; aucune « ne peut s'y soustraire sans le consentement de l'autre ; même « après un essai malheureux, un acteur peut rentrer dans les

« bonnes grâces du public, et il ne peut priver le directeur de « cette chance, de même que le directeur ne peut la lui refuser, « s'il la veut courir. »

Les trois débuts ne sont exigés qu'autant qu'il s'agit d'un acteur qui n'a jamais paru sur le théâtre dans lequel il débute. Si l'acteur a déjà tenu un emploi sur ce théâtre, il n'est plus obligé qu'à un début ; on dit dans ce cas qu'il fait sa *rentrée*.

Généralement l'autorité municipale prend des arrêtés pour régler la police des débuts et ces arrêtés diffèrent selon les villes ou les spectateurs. Voici ce qui se passe le plus souvent. Après le troisième début, ou le premier s'il s'agit d'une rentrée, a lieu le vote qui doit décider de l'admission ou du refus de l'artiste. Ont le droit de voter : d'abord, tous les abonnés, car, plus que personne ils sont intéressés à ce que la troupe du théâtre soit composée de bons sujets; ensuite, une partie des autres spectateurs, dont le nombre est fixé proportionnellement à celui des abonnés et qui reçoivent à leur entrée dans le théâtre un numéro leur donnant le droit de voter. Pendant les entr'actes ou à la fin de la représentation, les abonnés munis de leur carte d'identité, et les spectateurs à qui les hasards de l'entrée ont fait échoir un numéro de vote, munis à leur tour de ce numéro, se rendent au lieu du vote, ordinairement un coin du foyer ou du vestibule, où se trouve une urne destinée à recevoir les bulletins. Auprès de l'urne, on a placé des bulletins de vote, divisés en deux parties, dont l'une porte la mention *non* et l'autre la mention *oui* : *non*, c'est le refus ; *oui*, c'est l'admission. Chacun des votants prend un de ces bulletins, en retranche la partie qui n'exprime pas son opinion et dépose l'autre dans l'urne. Les opérations de vote ont lieu en présence d'un préposé du théâtre et de l'autorité municipale. A la fin de la représentation a lieu le dépouillement du scrutin par le commissaire de police

et un délégué de l'administration théâtrale, le public admis. L'admission résulte de la majorité des *oui* sur les *non*, et on la proclame aussitôt après le dépouillement.

Tels sont les usages qui sont suivis à Nantes, à Rouen, à Montpellier, et d'une façon générale dans la plupart des villes qui tiennent à posséder une bonne troupe. A Orléans, un arrêté municipal d'avril 1845 préconise un autre mode de procéder : cet arrêté déclare que le public doit être consulté sur l'admission ou le refus par le régisseur du théâtre qui présente le débutant devant le spectateur et énumère complaisamment ses qualités; le vote a lieu ensuite par assis et levé, et c'est le commissaire central qui est juge de la signification du vote. Le texte de cet arrêté est reproduit par M. Agnel, p. 89.

M. Constant (*Code des Théâtres*, p. 96) nous met au courant de ce qui se passe à Paris : « A Paris, dit-il, les débuts d'acteur se passent avec beaucoup plus de calme; la salle est ordinairement remplie d'amis, les entrepreneurs de succès sont à leurs places, et c'est la presse qui le lendemain se charge d'apprécier le talent du débutant ou d'en signaler les défauts et les faiblesses. A la Comédie-Française et à l'Opéra, ce sont les administrateurs généraux de ces théâtres qui statuent définitivement sur les débuts des artistes qu'ils engagent; et dans presque tous les autres théâtres, les directeurs demeurent en réalité les juges souverains et en dernier ressort de leurs débutants. »

Les débuts s'effectuent d'ordinaire aussitôt que l'acteur est prêt à les effectuer; le plus souvent l'engagement porte que les engagements ne courent que du jour des débuts. Comme il importe que le directeur n'abuse pas de cette clause pour ne pas faire jouer un acteur en retardant indéfiniment ses débuts, la jurisprudence et la doctrine admettent que le directeur doit, ou faire débuter l'acteur dans un délai raisonnable, ou, ce délai

passé, lui tenir compte de ses appointements. C'est ainsi que la Cour de Paris a, le 22 mars 1850 (*Le Droit* du 23 mars 1850), condamné M. Hostein, directeur de la Gaîté, à payer les appointements de Mme Halley, même avant ses débuts, et bien qu'il eût été stipulé que les appointements ne courraient que du jour des débuts, car le directeur ajournait abusivement l'époque de ces débuts.

Quelquefois, au lieu des débuts, les directeurs de théâtre, ceux de Paris surtout, font la réserve suivante : « Le directeur se réserve le droit de résilier le présent engagement, sans indemnité, soit après huit jours de répétitions, soit à la fin du premier mois de l'engagement, soit au cas où les moyens de l'artiste viendraient à s'altérer. » La jurisprudence ne voit pas dans cette clause une condition protestative entraînant la nullité du contrat. La stipulation ci-dessus est donc licite comme constituant un louage de services à l'essai ; l'engagement ne devient par suite parfait que si, à l'expiration du délai convenu, le directeur garde l'artiste (Rouen, 12 novembre 1852, *Gaz. des Tribunaux*, 17 novembre 1852. — Nîmes, 17 février 1893, aff. Valcourt, D.P. 94.2.29. — Paris, 7 mai 1895, aff. Rochard, D.P. 95.2.392).

On admet également pour le directeur d'un casino le droit de stipuler que l'engagement sera résilié si l'acteur n'est pas accepté par la commission de ce casino (Rennes, 27 avril 1883).

Dans tous ces cas, en effet, l'engagement est soumis à une condition résolutoire et n'est définitif qu'autant que cette condition se réalise.

SECTION III

MODES D'EXTINCTION DE L'ENGAGEMENT.

Le contrat d'engagement finit normalement par l'expiration du temps pour lequel il a été contracté, et anormalement par sa résolution avant cette époque.

§ 1. — Extinction normale de l'engagement.

L'arrivée du terme est le mode d'extinction normal de l'engagement. Il met fin de plein droit, c'est-à-dire sans aucune formalité spéciale, aux obligations respectives des parties. Dès lors, l'acteur ne fait plus partie du théâtre, ne peut plus entrer sur la scène, et peut contracter ailleurs de nouveaux engagements; de son côté, le directeur, délié de ses obligations envers l'acteur, peut en contracter de nouvelles avec d'autres artistes dramatiques.

Quand l'engagement porte l'énonciation du terme stipulé, l'effet extinctif se produit, sans que le directeur soit tenu d'avertir l'artiste quelque temps à l'avance. C'est ce qui résulte d'un arrêt de la Cour de Paris, du 3 mars 1827 (*Gaz. des Trib.* du 4 mars), rendu dans l'affaire de Mmes Gros, Falcon, Delâtre, Goreullol et Level, contre M. Frédéric Dupetit-Méré, directeur de l'Odéon. Si l'engagement écrit ne porte pas la mention du terme, ou si l'on est en présence d'un engagement oral, c'est-à-dire dans tous les cas d'engagement sans terme, la jurisprudence et les auteurs admettent que l'acteur ne peut se retirer qu'après avoir préalablement averti le directeur dans les délais fixés par

l'usage, et que le directeur n'est libéré de ses obligations qu'après un avertissement analogue. (Cour de Paris, 29 avril 1848, *Gaz. des Tribunaux* du 30 avril. — Trib. com. de la Seine, 1er mai 1851, *Le Droit* du 2 mai, Paris, 13 octobre 1860. — Constant, p. 124. — Lacan et Paulmier, p. 462, n° 446.)

Les décisions judiciaires des 29 avril 1848 et 1er mai 1851 reconnaissent que le délai d'usage pour l'avertissement est de trois mois, et celle du 13 octobre 1860 déclare que l'artiste ne peut pas être congédié avant l'expiration de l'année théâtrale. Aux termes d'une circulaire du 20 février 1815, adressée aux préfets par l'abbé de Montesquiou, l'année théâtrale finit le dimanche avant Pâques pour ne recommencer que le dimanche qui suit cette fête. Par suite, les engagements contractés à l'année en dehors de tout usage, finissent le dimanche avant Pâques, et si le directeur arrêtait les représentations avant ce moment, il n'en devrait pas moins payer aux artistes leurs appointements, jusqu'à l'époque admise par l'usage pour la fermeture des divers théâtres.

Il peut se faire que les parties ne tiennent pas compte de l'effet extinctif du terme, et, malgré l'arrivée de celui-ci, continuent leurs relations comme par le passé. On dit dans ce cas que l'engagement se poursuit par tacite reconduction.

La tacite reconduction est une fiction admise en matière de bail, qui permet aux parties de continuer par la seule force de leur volonté commune un bail éteint par l'arrivée du terme. Appliquée à l'engagement, elle permet à l'acteur et au directeur de continuer l'engagement dont le terme extinctif est échu, sans en contracter un nouveau.

Il ne faudrait pas croire, avec MM. Vivien et Blanc (n° 268), que l'effet de la tacite reconduction est de créer un engagement semblable au premier en tous points, même pour la durée. C'est

là une opinion personnelle à ces auteurs, qui n'a d'ailleurs aucun fondement juridique. La tacite reconduction, en effet, n'est pas l'ancien bail qui continue, c'est un nouveau bail, formé par une nouvelle convention tacite des parties et succédant au précédent; d'où les trois conséquences suivantes :

1° La caution ou l'hypothèque du bail précédent ne s'étendant pas à la tacite reconduction, l'engagement formé de cette façon ne jouira pas de la caution ou des sûretés stipulées pour l'engagement primitif;

2° La tacite reconduction ne produisant pas d'effets pour un temps égal à celui de l'ancien bail, le second engagement ne sera pas conclu pour la même durée que le premier, et son existence sera déterminée par les usages admis en matière d'engagements pour lesquels il n'a pas été stipulé de terme;

3° La tacite reconduction, étant un nouveau bail, n'est pas censée reproduire les clauses extraordinaires du bail primitif et spécialement écrites en vue de ce bail; par suite, l'engagement résultant de la tacite reconduction, n'étant pas contracté avec les conditions extraordinaires stipulées dans le précédent, sera régi par le droit commun. C'est ainsi qu'un jugement du Tribunal commercial de la Seine, du 21 mai 1839, admet que le délai stipulé dans l'engagement primitif n'est pas applicable à l'engagement conclu par tacite reconduction quand l'acteur vient le rompre sans avoir donné un avertissement préalable.

De ces trois conséquences, celle relative à la durée est la plus importante : le nouvel engagement n'étant pas déterminé dans sa durée, n'aura que la durée des engagements verbaux. Pour déterminer cette durée, il faudra tenir compte de la loi du 27 décembre 1890 complétant l'art. 1780 du Code civil.

Par application de cette loi, l'engagement fait sans détermination de durée, ce qui est le cas des engagements qui se pour-

suivent par tacite reconduction, pourra toujours cesser par la volonté d'une des parties contractantes.

Néanmoins la résiliation du contrat par la volonté d'un seul des contractants pourra donner lieu à des dommages-intérêts.

Pour la fixation de ces dommages-intérêts, il faudra tenir compte de toutes les circonstances de nature à justifier l'existence et déterminer l'étendue du préjudice causé.

Les usages admis en la matière veulent qu'il n'y ait pas lieu à dommages-intérêts quand le directeur prévient l'artiste trois mois avant l'expiration de l'année théâtrale et réciproquement. En dehors de ce cas, le directeur a compté sur l'artiste, et l'artiste a compté sur le directeur. Si l'une des parties, par sa seule volonté, prive l'autre des services sur lesquels elle comptait, il est juste qu'il soit tenu de dommages-intérêts, et ces dommages-intérêts seront proportionnés aux appointements et à l'utilité des services dont sont privés l'administration ou l'artiste dramatique.

§ 2. — Modes d'extinction anormaux.

L'arrivée du terme n'est pas le seul mode d'extinction de l'engagement : c'est le mode normal, le mode le plus fréquent, mais à côté de lui, il existe des causes d'extinction, que nous avons appelées anormales, parce qu'elles ne se produisent qu'à la suite de circonstances extraordinaires et exceptionnelles. Ce sont : la résiliation, le consentement des parties, le changement de directeur, la faillite et la force majeure.

La résiliation est la conséquence du défaut par l'artiste ou le directeur de ne pas remplir leurs obligations. Elle résulte de l'art. 1184 du Code civil. « La condition résolutoire est toujours sous-entendue dans les contrats synallagmatiques pour le cas où l'une des parties ne satisfera point à son engagement ». Cette

solution est fondée sur des considérations d'équité : dans les contrats synallagmatiques, l'obligation de chaque partie sert de cause à l'obligation de l'autre; dans ces conditions, il a paru équitable au législateur, l'une des parties refusant d'exécuter ses obligations, de permettre à l'autre de demander la résolution du contrat, soit pour se dispenser d'exécuter elle-même la convention dont elle est tenue, soit, si elle l'a déjà exécutée, pour obtenir la restitution de ce qu'elle a fourni.

Cette résolution présente trois caractères principaux :

1° Elle est facultative pour la partie envers qui on n'a pas exécuté, celle-ci pouvant en outre poursuivre l'exécution directe de la convention : la résolution n'a donc pas lieu de plein droit, et résulte du choix fait par celui qui peut la demander.

2° Elle doit être demandée et prononcée en justice; elle ne résulterait donc pas suffisamment d'un acte extrajudiciaire signifié par une partie à l'autre. Le juge, à qui elle est demandée, peut accorder des délais à la partie en retard, ou la prononcer de suite selon les circonstances de la Cour.

3° Enfin, la partie qui demande la résiliation peut obtenir en outre des dommages-intérêts. En effet, la résolution place seulement le demandeur dans la situation où il se trouverait s'il n'avait pas contracté; il est juste qu'il soit indemnisé aussi du préjudice que lui cause l'inexécution du contrat puisqu'il subit ce préjudice par la faute de l'autre partie. C'est pour cela que la loi lui permet d'obtenir des dommages-intérêts dont le montant sera fixé par le juge quand l'acte d'engagement ne contiendra pas de stipulation de dédit.

Le contrat d'engagement peut aussi prendre fin par le consentement mutuel des parties; formé par leur consentement commun, il est juste que ce même consentement puisse le défaire. Mais ce que peut délier la volonté mutuelle des

contractants, la volonté de l'un d'eux ne peut l'obtenir en dehors des causes de résiliation résultant de la loi ou du contrat. Si une seule des parties voulait rompre l'engagement, elle ne le pourrait pas et l'autre partie aurait contre elle pour empêcher ce résultat des moyens juridiques énergiques ; elle pourrait poursuivre la résiliation de l'engagement avec dommages-intérêts, ou obtenir l'exécution directe du contrat en faisant prononcer contre le récalcitrant une condamnation à une somme élevée par chaque jour d'inexécution.

L'engagement prend fin également par le changement de directeur, à cause de l'impossibilité où se trouve l'acteur d'obliger le second directeur à exécuter un contrat auquel il n'a pas pris part. Toutefois l'acteur dont l'engagement est ainsi résilié sans sa faute aura droit à des dommages-intérêts, destinés à l'indemniser du préjudice qu'il éprouve du fait de se trouver sans emploi du jour au lendemain. Pour éviter les dommages-intérêts auxquels ils pourraient être condamnés à cette occasion, les directeurs de théâtre ont l'habitude de glisser dans les engagements la clause suivante : « M. X. (directeur) a le droit exclusif de résilier le présent engagement sans indemnité, au cas de cessation ou d'abandon de l'exploitation théâtrale par lui pour quelque cause que ce soit. » C'est par application d'une clause analogue, que, lorsqu'en février 1897, M. Lerville a cédé la direction de l'Athénée-Comique à M. Charlot, la plupart des acteurs de ce théâtre ont vu leur engagement résilié sans indemnité.

La faillite n'entraîne pas en principe l'extinction de l'engagement, car, dans cette hypothèse, il est nommé un syndic, qui souvent continue l'exploitation théâtrale. Mais tous les auteurs admettent que les engagements peuvent prendre fin à la demande de l'acteur quand cette exploitation continuée n'offre

pas toutes les garanties désirables. Ainsi MM. Lacan et Paulmier nous disent à cet égard (t. I, n° 440, p. 433) :

« Si les syndics de la faillite peuvent continuer ou faire con-
« tinuer l'exploitation théâtrale, de manière à ce que les obliga-
« tions prises envers les acteurs soient ponctuellement remplies,
« ceux-ci ne peuvent se plaindre ni refuser leurs services à l'entre-
« preneur. Que si, au contraire, comme il arrive le plus souvent,
« le théâtre venant à être fermé, les appointements ne sont plus
« payés, ou si les garanties sur la foi desquelles on a traité
« n'existent plus, les acteurs sont en droit, sauf les stipulations
« particulières, de se faire délier de leurs engagements et
« même de réclamer des dommages-intérêts pour le préjudice
« qu'ils éprouvent. »

M. Agnel tient un raisonnement analogue (p. 169, n° 237). De même MM. Vivien et Blanc (n° 269). L'effet de la restriction admise par les auteurs est de permettre à l'acteur, dans presque tous les cas de faillite, d'obtenir la résiliation de son contrat avec dommages-intérêts. Jamais, en effet, une exploitation continuée par un syndic n'offrira les garanties primitives, et les Tribunaux seront ainsi amenés à faire droit à la demande de l'acteur.

La force majeure n'entraîne pas non plus en principe la rupture du contrat d'engagement. Ce principe est posé par M. Troplong (*Du Louage*, n° 879) à propos du contrat de louage, et doit s'appliquer à l'engagement qui, nous l'avons vu, n'est autre chose qu'un louage d'ouvrage. La raison de cette règle est très simple et très juste. L'acteur n'est pas atteint par la force majeure qui atteint le directeur parce qu'il ne tient pas à lui que l'ouvrage ne soit pas fait : *quod per eum non evenit quin operas non præstasset*. Toutefois il y a exception à la règle ci-dessus quand le directeur s'est réservé expressément ou taci-

tement le droit de rompre le contrat en cas de force majeure. En pratique, la force majeure est prévue dans les engagements par une clause spéciale, conçue dans les termes suivants ou dans des termes analogues :

« Le directeur se réserve le droit exclusif de résilier le « présent engagement sans indemnité, en cas de guerre, « d'émeutes, de manifestations dans la rue, d'attentats anar- « chistes, d'épidémie, d'incendie d'un autre théâtre, d'expro- « priation de l'immeuble, de fermeture de théâtre pour cause « de réparation ou par ordre de police, de cessation ou d'aban- « don de l'exploitation théâtrale par le directeur contractant « pour quelque cause que ce soit. »

La prévoyance des directeurs va même plus loin en pratique : elle les protège non seulement contre le cas où la force majeure entraîne l'extinction de l'exploitation théâtrale d'une façon définitive mais encore contre celui où elle ne produit qu'une suspension temporaire. Voici la clause qui leur permet d'obtenir ce résultat.

« En cas de clôture du théâtre par force majeure, de quelque « nature qu'elle soit..., *cette fermeture ne serait-elle que d'un* « *jour*, l'artiste soussigné déclare reconnaître qu'il n'a aucun « droit à ses appointements pendant le chômage du théâtre. »

Il est évident qu'en dehors de la clause par laquelle on reconnaît à la force majeure le pouvoir de rompre le contrat, cette force le laissera subsister avec toutes ses conséquences. C'est ainsi qu'en cas d'incendie, le directeur doit continuer à faire jouer les acteurs dans une nouvelle salle provisoire ou définitive, sans qu'il y ait à distinguer si l'incendie a été causé par la faute ou la négligence de l'administration théâtrale ou si elle est le résultat d'un simple cas fortuit. Faute par le directeur, dans ce cas, de remplir ses obligations, les artistes pourront

obtenir la résiliation avec dommages-intérêts. Mais il faut bien noter qu'il n'en sera ainsi qu'autant qu'il n'y aura pas dans l'engagement de clause analogue à celles que nous venons de voir, ce qui sera fort rare en pratique.

On se demande si l'ordre de l'administration enjoignant au directeur du théâtre d'une ville, en vertu du cahier des charges, de remplacer l'un des artistes est un cas de force majeure résiliant l'engagement sans dommages-intérêts. Un arrêt de la Cour d'Orléans, du 28 nov. 1826, admet qu'il doit y avoir lieu dans ce cas à des dommages-intérêts. La plupart des auteurs, au contraire, distinguent, avec juste raison, selon que l'ordre de l'administration est fondé sur les torts de l'artiste ou est dû à toute autre cause : dans ce dernier cas seulement ils accordent des dommages-intérêts. Quant à la jurisprudence la plus récente, elle admet que l'ordre de l'administration constitue un cas de force majeure, ne donnant lieu à aucuns dommages-intérêts, surtout lorsque, dans l'engagement souscrit par l'artiste congédié, il avait été fait mention du réglement préfectoral et du cahier des charges de l'exploitation théâtrale, en vertu desquels son renvoi a pu être imposé au directeur. (Trib. civ. de Douai, 17 janvier 1894, aff. Rocheville, D. P. 94.2.508.)

Appendice. — Nature Juridique.

Nous connaissons maintenant assez le contrat d'engagement pour nous démander quelle est sa nature juridique.

L'engagement étant une convention par laquelle un acteur s'oblige à exercer sa profession pendant un certain temps, et moyennant un certain prix au profit d'un directeur de théâtre, nous apparaît présenter les caractères d'un louage d'ouvrage, que l'art. 1718 du Code Civil définit en ces termes :

« Le louage d'ouvrage est un contrat par lequel l'une des « parties s'engage à faire quelque chose pour l'autre moyennant « un prix convenu entre elles. »

L'engagement, en effet, comme le louage d'ouvrage, est constitué par les services de l'un et la rémunération de l'autre.

L'engagement est en outre un contrat ayant un double caractère : civil pour l'artiste, il est commercial pour le directeur. La conséquence sera que selon que les contestations relatives à son exécution ou à son interprétation seront portées devant la juridiction civile ou devant la juridiction commerciale, ce sera les règles de l'une ou de l'autre de ces juridictions qui le régiront. Nous avons signalé plus haut un des intérêts de la question, en établissant que le contrat d'engagement pourra être sanctionné par les Tribunaux, si la juridiction commerciale est saisie, bien que, supérieur à 150 fr., il n'ait pas été constaté par l'écriture et qu'il n'y ait pas de commencement de preuve par écrit.

Enfin l'engagement est un contrat synallagmatique : il produit, par conséquent, comme nous l'avons vu, des engagements à la charge de chacune des parties.

SECTION IV

SANCTION DE L'INOBSERVATION DU CONTRAT ET JURIDICTION COMPÉTENTE

§ 1. — Sanction de l'inobservation du contrat.

Comme dans tout contrat, dans l'engagement les obligations des parties sont sanctionnées, afin que l'une des parties ne puisse pas par sa seule volonté rompre le contrat et causer à

l'autre par son inexécution un préjudice considérable. Nous allons voir de quelle manière les obligations du directeur d'abord, de l'acteur ensuite, peuvent être ramenées à exécution au cas de résistance de l'une des parties.

I. — *Inexécution par le directeur.* — Le directeur, avons-nous vu, est tenu de deux obligations : il doit payer à l'acteur la rétribution portée au contrat et lui donner les rôles convenus.

1. *Non-paiement.* — Le directeur doit d'abord payer à l'acteur ses appointements. Faute par lui de le faire aux époques convenues, l'acteur peut demander à la justice de prononcer la résiliation de son engagement. Nous avons vu que le directeur ne peut pas refuser ce paiement sous prétexte qu'il a des réclamations à élever contre l'acteur ; nous avons vu aussi que le directeur n'a pas non plus le droit de suspendre, au cas de contestation avec l'acteur, le paiement des appointements de celui-ci, jusqu'à la solution définitive du procès, et que si l'engagement contient une clause dans ce sens, cette clause est nulle et de nul effet. Par conséquent le fait seul du non-paiement justifie une demande en résiliation.

Mais si le contrat contenait une clause dans le genre de celle-ci, fréquente dans les engagements de province : « le directeur se réserve huit jours à la fin de chaque mois pour la solde des appointements », cette clause serait valable, et l'acteur ne pourrait agir en résiliation qu'à défaut de paiement à l'expiration de ce délai.

Bien entendu, dans tous les cas où le non-paiement provoquera une demande en résiliation, les Tribunaux pourront, outre la résiliation, accorder à l'artiste dont le contrat est rompu par la faute du directeur des dommages-intérêts pour l'indemniser de la rupture du contrat.

Les appointements étant la rémunération des services de l'acteur ne lui sont dus qu'autant que ces services ont été réellement fournis. C'est ainsi qu'au cas de maladie les Tribunaux admettent une réduction proportionnelle des appointements, avec cette restriction que, s'il s'agit d'un engagement à l'année, les indispositions passagères et les maladies de courte durée ne sont pas interruptives des appointements mensuels. Les appointements ne doivent pas notamment être suspendus parce qu'un acteur n'a pu assister à toutes les répétitions d'une pièce, si ses absences n'en ont pas interrompu le cours (Trib. comm. de la Seine, 7 mai 1889; *La France judiciaire*, 1889.2. 324). Il en serait autrement si des absences de cette nature étaient purement volontaires et n'étaient provoquées ni par la maladie ni par tout autre motif légitime (Lyon, 16 mars 1894, aff. Guillet, D.P. 94.2.312).

D'ordinaire, le cas de maladie est prévu par une clause spéciale du contrat qui veut qu'elle soit constatée par le médecin du théâtre, et qui laisse au directeur la liberté de suspendre les appointements pendant la durée de la maladie, pour ne les laisser recommencer à courir que du jour où l'artiste reprendra son service.

Les appointements doivent être également suspendus au cas d'incarcération de l'acteur sous la prévention de délit, au cas où l'acteur ne fait pas son service pour une cause quelconque et au cas de congé. Toutefois, dans cette dernière hypothèse, si les appointements sont fixés à l'année, ces appointements doivent être dus intégralement, par similitude de ce qui se passe pour les fonctionnaires qui, payés à tant par an, touchent l'intégralité de leur traitement quoique jouissant parfois de vacances de plusieurs mois.

Contrairement au principe que la rémunération n'est due

qu'autant que les services ont été réellement fournis, il a été jugé qu'en cas de fermeture d'un théâtre par mesure de police, jusqu'à ce qu'un acteur dont la présence sur la scène avait donné lieu à des désordres fût remplacé, mesure qui entraîne la résolution du contrat, les droits de l'acteur aux appointements du mois commencé subsistent, malgré les stipulations de l'engagement en vertu desquelles toute interruption du service entraînerait une diminution corrélative des appointements (Rennes, 30 décembre 1861).

Enfin, il est une cause de suspension d'appointements, spéciale aux actrices : c'est le cas de grossesse, appelé, en langage de coulisses, *mal au genou*. Les auteurs distinguent dans ce cas selon que l'on est en présence d'une femme mariée ou non.

S'agit-il d'une femme mariée, la plupart des auteurs, à l'exception de MM. Lacan et Paulmier, pensent que l'absence occasionnée par cette circonstance ne doit donner lieu à aucune retenue d'appointements (MM. Vivien et Blanc, n° 235 ; Agnel, P. 131, n° 209). L'opinion de ces derniers auteurs a été consacrée par un jugement du Tribunal de commerce de Nancy, du 14 mai 1845 (*Gaz. des Tribunaux* du 15 mai) dont la solution nous paraît devoir être approuvée :

« Attendu, dit ce jugement, qu'un directeur de théâtre, qui « contracte avec une femme légitimement mariée, doit s'attendre « à une interruption probable pour survenance d'enfants ;

« Que s'il est d'usage de retenir aux artistes leurs appointe- « ments en raison du temps qu'ils restent éloignés du théâtre « pour cause de maladie, l'éloignement par suite des couches « est un cas trop spécial pour qu'à défaut de stipulation le « Tribunal le confonde avec celui occasionné par toute autre « espèce de maladie, et n'y supplée d'office ;

« Que la grossesse, et par conséquent les couches, est chez « la femme mariée un état normal ;

« Que si Miroir eût voulu y voir une cause de retenue, il « aurait dû en convenir avec ladite dame Bernard ;

« Attendu qu'à Paris, il est dans l'usage de n'opérer aucune « retenue en pareilles circonstances, quand les engagements « sont muets à ce sujet ; et quand l'interruption du service se « prolonge au delà d'un mois par suite de rechutes ou de mala- « dies, suites de l'accouchement, de ne retenir que la moitié « du mois ;

« Qu'en l'absence de tout règlement sur la matière, il est « équitable d'adopter l'usage des théâtres de Paris.....

S'agit-il, au contraire, d'une personne non mariée, les auteurs sont unanimes à admettre la suspension des appointements, même pour le cas où l'engagement n'aurait pas prévu cette hypothèse. Cette solution est digne d'éloges à tous les points de vue, car, outre qu'elle est très juridique, elle est aussi conforme aux règles de la morale, en ce qu'elle engage les actrices à rester sages.

Dans tous les cas de grossesse, que l'on soit en présence d'une grossesse légitime ou d'une grossesse hors mariage, l'époque à laquelle l'actrice ne pourra plus continuer son service par suite de son état, et celle où elle pourra le reprendre, seront fixées par le médecin du théâtre, qui se concertera à cet égard avec le médecin de l'actrice.

2. *Non délivrance à l'acteur des rôles convenus.* — La seconde obligation du directeur est de faire jouer à l'acteur les rôles convenus.

Plusieurs hypothèses sont possibles :

Il peut se faire d'abord que l'acte d'engagement porte la détermination des rôles que l'artiste a le droit exclusif de remplir. Dans ce cas, l'acteur a le droit d'exiger que tous les rôles qui rentrent dans son emploi lui soient donnés. En cas d'infractions, il sera fondé à réclamer des dommages-intérêts.

Il peut se faire aussi, et c'est le cas le plus fréquent, que l'engagement laisse au directeur le choix des rôles à confier à l'artiste. La clause qui permet d'atteindre ce résultat se retrouve dans tous les engagements de Paris. En province, on obtient le même résultat au moyen de l'obligation que l'on fait prendre à l'acteur de tenir dans le courant de l'année un certain nombre de *rôles de complaisance*, c'est-à-dire de rôles qui sortent de son emploi. Voici la clause :

« M. Y. (acteur) s'oblige à tenir les emplois de..... en chef,
« alternative ou partage du tout ou partie, au choix du directeur.
« Lorsqu'il y aura, dans une pièce, plusieurs rôles s'annexant
« à son emploi, M. Y. acceptera et jouera celui que la direction
« croira devoir lui donner en vue du succès de l'ouvrage. M. Y.
« promet, en outre, de jouer dans le courant de l'année *six*
« *rôles de complaisance* au choix de la direction. »

Ainsi donc, en pratique, sauf le cas où un acteur est engagé pour jouer un rôle déterminé, jamais les directeurs ne s'obligent à lui faire jouer les rôles d'une certaine nature. Ils vont même jusqu'à se réserver le droit de ne pas faire jouer un acteur s'ils ne le jugent pas convenable, quoique cette façon d'agir soit de nature à nuire à l'avenir d'un artiste en le laissant dans une inaction forcée ; en effet, l'artiste, en vertu de cette clause, ne peut pas réclamer d'emploi au théâtre où il est engagé, et il ne peut pas en obtenir davantage dans un autre théâtre, grâce à une autre clause de son engagement qui lui interdit de faire usage de ses talents dans aucun autre spectacle public.

Ce sont là tout autant de clauses que les directeurs imposent aux acteurs, dans l'impatience où ils les savent d'obtenir un engagement, mais que la justice devrait ne pas sanctionner au cas de contestation portée devant elle, à cause de l'inégalité de situation qui existait lors du contrat, entre le directeur qui

dictait ses volontés, et l'artiste qui ne pouvait que les accepter, quelque rigoureuses que dussent en être les conséquences.

II. — *Inexécution par l'acteur.* — L'acteur à son tour est tenu d'obligations, dont l'exécution est assurée au directeur par une sanction plus ou moins énergique, selon leur importance.

1. *Obligation de jouer.* — L'acteur doit d'abord accepter et jouer les rôles qui rentrent dans son emploi, et, à défaut d'emploi stipulé, tous ceux qui lui sont proposés par le directeur. Si l'artiste a été engagé pour un emploi déterminé, il n'appartient pas au directeur de l'obliger à jouer les rôles d'un autre emploi (Rouen, 4 mars 1888, D.P. 92.2.255, n. *a*). Au cas de contestation sur le point de savoir si tel rôle rentre dans l'emploi de tel acteur, les Tribunaux trancheront la question en prenant l'avis des gens compétents et en s'inspirant des précédents et usages admis en cette matière (Cour de Paris, 16 août 1845, aff. Mlle Giulia Grisi c. M. Vatel, directeur du Théâtre italien, *Gaz. des Tribunaux* du 17 août).

En dehors de toute stipulation spéciale à cet égard, l'acteur doit accepter tous les rôles qu'on lui distribue; il ne peut les refuser pour aucun motif, pas même sous le prétexte qu'ils sont en opposition avec son talent et avec son physique. Si l'acteur, malgré tout, ne voulait pas se soumettre, le directeur pourrait obtenir des Tribunaux une condamnation à des dommages-intérêts et la résiliation de l'engagement, ou une condamnation à tant par jour de retard (Trib. comm. de la Seine, 9 octobre 1844, *le Droit* du 10 octobre. — Trib. comm. de Rouen, 22 mars 1853, *Gaz. des Tribunaux* du 26 mars).

Pour que l'acteur puisse ainsi être condamné, il faut qu'on lui ait laissé le temps moral pour apprendre son rôle, sinon son refus de jouer se trouve justifié. C'est ainsi que le Tribunal de

la Seine, par jugement du 8 décembre 1845 (*Gaz. des Tribunaux* du 9 décembre, aff. Achard c. le directeur du Gymnase), a reconnu que le délai de trois jours accordé à un acteur pour apprendre un rôle était insuffisant, alors même qu'il s'agirait d'une pièce déjà jouée par lui, mais abandonnée depuis dix-huit mois. Le même Tribunal, le 1er avril 1845 (*le Droit* du 2 avril), a jugé qu'après quinze répétitions, un acteur ne pouvait se refuser à jouer sous prétexte qu'il n'avait pas eu le temps d'apprendre son rôle.

Faute par l'acteur de consentir à jouer des rôles, il encourt la clause pénale fixée au contrat, quelque élevée qu'elle soit, car on n'admet pas entre majeurs la réduction admise pour les mineurs (Nîmes, 17 mars 1890, aff. Barret, D.P. 91.2.52). Il peut y avoir lieu, outre la clause pénale, à des dommages-intérêts, si la rupture de l'engagement se complique d'actes préjudiciables au directeur et constituant une contravention au contrat. Ainsi, lorsque l'engagement stipule un dédit pour le cas où il cesserait avant le terme fixé, et une interdiction de jouer dans la même ville pendant un délai déterminé après l'expiration de l'engagement, l'acteur qui, après avoir encouru l'application de la clause pénale en rompant l'engagement avant son expiration, contrevient à la clause qui lui interdit de jouer dans la ville, peut être condamné, non seulement au paiement du dédit stipulé, mais encore à des dommages-intérêts à raison du préjudice qu'il cause au directeur en ne respectant pas la stipulation spéciale du contrat (Trib. de Marseille, 3 mars 1886, *la France judiciaire*, 1885-1886, p. 412, note).

2. *Autres obligations.* — Outre l'obligation de jouer, l'acteur est tenu de quelques autres obligations qui varient avec les divers engagements et qui sont sanctionnées de différentes façons.

L'acteur ne doit pas, par sa faute, faire manquer une ou plusieurs représentations, sous peine de dommages-intérêts. D'ordinaire, ce cas est prévu dans les contrats d'engagement par la clause suivante :

« L'artiste s'engage à payer, à titre de dommages-intérêts, « une somme égale à la plus forte recette que l'on puisse faire « aux bureaux par le placement de tous les billets, si, par sa « faute, il empêchait une représentation. Dans le cas où il « n'aurait occasionné qu'un changement de spectacle, il ne « devrait que la différence de la recette du jour à la plus forte « recette que l'on puisse faire; un second empêchement ren- « drait l'artiste passible du décret stipulé. »

Cette clause, malgré sa sévérité, est juste, et les tribunaux ne devront pas hésiter à en faire l'application : toutefois nous pensons qu'il y aurait lieu de modérer les dommages-intérêts et même de les supprimer complètement si l'acteur avait fait manquer la représentation pour un motif plausible, comme les soins à donner à un parent tombé subitement malade; mais il faudrait revenir à l'application de la clause si la cause de l'absence de l'acteur était la paresse, le libertinage, ou le désir de gagner davantage ailleurs.

L'acteur doit en outre se fournir des costumes de ville et des accessoires qu'ils comportent : gants, chaussures..... Il doit ménager les costumes qui lui sont fournis par l'administration, sous peine d'avoir à payer, d'après estimation faite par le costumier, les dégâts que les costumes auraient souffert par sa faute.

L'acteur doit aussi se mettre à la disposition de l'administration pour répéter gratuitement, pendant quinze jours avant chaque réouverture, sous peine de dommages-intérêts par chaque jour de retard. Après l'ouverture du théâtre, il doit assister à toutes les répétitions aux heures indiquées par le tableau. En pratique, l'artiste n'assiste qu'aux répétitions des pièces où il a

un rôle, à moins qu'il ne vienne à ces répétitions à titre de curieux.

L'acteur ne doit pas s'absenter du lieu où le théâtre est établi sans l'autorisation du directeur. La jurisprudence a sanctionné dernièrement une clause de cette nature : elle a admis qu'un directeur peut retirer son rôle à un artiste, qui, s'étant obligé à ne pas quitter Paris sans son consentement écrit et à se tenir à sa disposition pendant le mois où devaient avoir lieu les répétitions d'une pièce nouvelle, s'était absenté de Paris pendant la première quinzaine de ce mois sans laisser son adresse. (Paris, 31 mai 1877, aff. Ballande, D.P. 80.2.771.)

3. *Obligations sanctionnées par des amendes ou dépourvues de sanction.* — L'acteur est enfin tenu d'une foule d'autres obligations qui ne sont pas sanctionnées du tout ou qui sont simplement sanctionnées par des amendes. Dans cette catégorie rentrent les obligations suivantes : l'obligation de ne pas poser chez un dessinateur ou photographe en costume de théâtre ; celle de se trouver tous les jours au théâtre avant le commencement du spectacle, alors même que l'acteur ne jouerait pas, afin que le directeur puisse parer aux changements de spectacle ; l'obligation de ne rien changer, ni ajouter, ni retrancher aux rôles confiés ; celle de prévenir l'administration théâtrale en cas de maladie ; celle de ne pas jouer dans d'autres théâtres ou concerts ; celle de se soumettre aux usages du théâtre...

Celles de ces obligations qui sont sanctionnées le sont par des amendes. On entend par là une somme déterminée d'avance pour chaque infraction et qui est due par l'artiste dès qu'il a commis le manquement prévu. Les amendes varient d'ordinaire de 1 fr. à 500 fr., mais, ces amendes constituant une clause pénale, les Tribunaux ont le droit d'en modérer le montant, aux termes de l'art. 1231 du Code civil qui donne ce droit au

juge quand l'obligation principale a été exécutée en partie. N'en est-il pas ainsi, quand l'acteur, remplissant régulièrement ses rôles, vient à commettre une infraction sur une question de détail ? (Trib. civil de Lyon, 19 juillet 1827, *Gaz. des Tribunaux* du 28 août. — Trib. comm. de la Seine, 5 juin 1838, *Gaz. des Tribunaux* du 6 juin).

Les amendes sont prononcées par le directeur qui doit en user avec modération, et n'en faire ni un instrument de spéculation, ni un moyen de vexation pour un artiste qui ne lui est pas sympathique; les Tribunaux pourraient avoir l'occasion d'intervenir, s'il y avait abus. Le tarif des amendes qui doit être appliqué est celui qui est antérieur à l'engagement de l'artiste ; un tarif postérieur pourrait être refusé s'il établissait des amendes supérieures aux précédentes, car il ne peut pas dépendre du directeur d'aggraver à son gré la condition de l'acteur, déjà si précaire.

Il résulte d'un arrêt récent que les directeurs de théâtre peuvent prononcer des amendes pour manquement aux répétitions, contre des acteurs qui refusent d'y assister par le motif qu'ils savent parfaitement leurs rôles, et que les amendes ainsi encourues restent dues malgré la résiliation de l'engagement et la condamnation au dédit stipulé (Nîmes, 17 mars 1890, aff. Barret, D. P. 91. 2. 52).

Quelquefois, on rencontre dans les engagements la clause suivante : « Le directeur se réserve le droit de résilier le présent « engagement, s'il le juge convenable, dans le cas où les « amendes que l'artiste aurait encourues s'élèveraient pour « le moins à la moitié des appointements du mois. » Au premier abord, il semble que cette clause est très juste et de nature à produire de bons effets en pratique à cause de l'intimidation qu'elle peut susciter, mais quand on va au fond des choses, on revient bien vite sur sa première opinion. Une clause de cette

nature, en effet, permet au directeur de résilier un engagement qui a cessé de lui plaire, en prononçant contre l'artiste qui en est titulaire des amendes sous des prétextes plus ou moins futiles : elle constitue donc une clause contenant une condition protestative déguisée, et en cette qualité elle doit être considérée comme non écrite.

§ 2. — Tribunaux compétents.

Les contestations de toute nature soulevées soit par l'inexécution de l'engagement, soit à la suite de difficultés survenues entre le directeur et l'artiste, devront être portées devant les Tribunaux au cas où les parties ne parviendraient pas à les trancher amiablement.

Les Tribunaux qui devront statuer sur ces contestations seront différents, selon que ce sera l'un ou l'autre des intéressés qui sera demandeur ou défendeur.

Si c'est le directeur qui est demandeur, il ne pourra assigner l'artiste que devant les Tribunaux civils, celui-ci étant à bon droit considéré par la jurisprudence comme ne faisant pas acte de commerce en contractant un engagement.

Si c'est, au contraire, l'artiste qui est demandeur, il pourra assigner le directeur devant le Tribunal de commerce, car, celui-ci étant un commerçant, la compétence de ce tribunal se trouve justifiée. Mais la jurisprudence de la Cour de cassation et la majorité des auteurs admettant que, lorsque l'acte n'est commercial que pour l'une des parties et que l'action est intentée par celui qui n'a pas fait acte de commerce contre le commerçant, les Tribunaux civils sont compétents, l'acteur pourra aussi traduire le directeur devant la juridiction civile. En somme l'acteur demandeur aura un choix à exercer : il pourra, à son gré, porter son action devant le Tribunal civil ou devant le Tri-

bunal de commerce selon qu'il préférera s'en rapporter aux décisions du premier ou à celles du second.

De tout temps, mais ces dernières années surtout, sous l'influence de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, les acteurs ont réclamé le bénéfice de la juridiction des prud'hommes pour le règlement de leurs contestations avec les directeurs.

A la date du 15 octobre 1890, la pétition suivante, due à l'initiative de la Chambre syndicale, fut envoyée à la Chambre des députés :

« A Messieurs les Députés,

« Les soussignés, artistes dramatiques, lyriques et musiciens,
« ont l'honneur de solliciter leur assimilation aux ouvriers et
« employés de commerce et leur admission à la juridiction des
« conseils de prud'hommes.

« Ce classement et cette juridiction sont souhaités depuis
« longtemps par la plupart des artistes de l'art dramatique,
« lyrique et musical ;

« Si notre profession compte un certain nombre de privilé-
« giés par le talent et par la fortune, la majeure partie ne touche
« que de modestes émoluments et se trouve entièrement désar-
« mée pour protéger son salaire contre les spoliations dont elle
« est souvent victime. En effet, nos litiges avec les directeurs
« sont soumis aux juridictions ordinaires ; or, vous n'ignorez
« pas, Messieurs les Députés, combien sont longs et coûteux les
« procès qui leur sont soumis ;

« Le plus grand nombre d'entre nous abandonne souvent ce
« qui lui est dû, car ses modestes ressources ne lui permettent
« pas de couvrir les frais résultant d'un procès, ainsi que des
« pertes de temps qu'il occasionne ;

« Avec la juridiction que nous vous demandons, tous ces faits
« déplorables disparaîtraient ;

« Nous croyons notre demande juste et équitable, et nous
« avons l'espoir qu'elle sera entendue et que vous l'accueillerez
« favorablement. »

A cette époque, en 1890, la Chambre des Députés était saisie d'un projet de loi sur les conseils de prud'hommes, projet qui, tout en faisant ressortir les bienfaits de cette juridiction, en étendait le bénéfice à tous les employés de commerce et de l'industrie. Avant la distribution du rapport, M. Le Senne déposa une proposition tendant à rendre justiciables des conseils de prud'hommes les artistes dramatiques, lyriques, chorégraphiques et autres. Voici quel fut l'avis de la commission, avis consigné dans le rapport :

« Il n'a pas paru à la commission que les différends qui « peuvent s'élever entre les directeurs de théâtre et leur per- « sonnel artistique puissent être tranchés avec compétence par « les membres des conseils de prud'hommes. Ces conseils sont « composés de patrons et d'ouvriers ; la plupart des litiges « reposent sur la malfaçon, l'inobservation de coutumes et de « règlements dès longtemps connus et pratiqués par les juges « aussi bien que par les justiciables. Il est toujours facile de « baser le jugement sur des faits précis et palpables. Il n'en est « pas de même en ce qui concerne les relations des artistes « lyriques ou dramatiques avec les directeurs d'entreprises « théâtrales. A l'unanimité des membres présents, la commis- « sion a repoussé l'assimilation proposée par M. Le Senne. »

Mais la Chambre syndicale ne se tint pas pour battue, et quelques années après, en 1893, elle envoyait à la Chambre des Députés une nouvelle pétition ainsi conçue :

« Messieurs les Députés,

« Nous prenons la liberté d'appeler votre attention sur la « manière dont sont tranchés nos différends professionnels, mal- « heureusement trop nombreux.

« Sans vouloir mettre en doute l'équité des Tribunaux con- « sulaires saisis actuellement de ces différends, il est à remar- « quer, outre que cette juridiction est assez longue et assez

« coûteuse, que les magistrats qui composent ces Tribunaux « n'ont pas la compétence professionnelle nécessaire à une « juste appréciation des faits qui leur sont soumis.

« C'est pourquoi nous demandons notre assimilation aux « ouvriers et employés et notre admission à la juridiction des « prud'hommes.

« Avec cette juridiction spéciale, nous ne serons plus obligés, « comme aujourd'hui, d'attendre pendant de longs mois le paie- « ment d'un salaire péniblement gagné et souvent retenu dans « un but vexatoire par un employeur peu scrupuleux.

« Permettez-nous de vous citer comme exemple le cas d'un « artiste qui a introduit, le 7 juillet 1892, une action contre « son directeur en paiement d'une somme de 110 fr. d'appoin- « tements échus et non contestés. Le Tribunal de commerce a « rendu son jugement le 9 août 1893, soit treize mois plus tard.

« Le directeur, pour contraindre l'artiste à abandonner sa « demande, avait, sous un prétexte futile, formé contre lui une « demande reconventionnelle en paiement de 1.000 fr. de « dommages-intérêts.

« Lorsque le jugement a été rendu, le débiteur avait cédé son « exploitation et était disparu.

« L'artiste, tout en obtenant justice, a donc perdu, en raison « de la longueur de la procédure, non seulement ses appointe- « ments, mais encore tous les frais qu'il avait dû avancer et « qui s'élevaient à peu près au double de la somme réclamée.

« Lorsque l'artiste est absolument dénué de ressources, sa « situation est pire encore; il est obligé de s'adresser à l'As- « sistance judiciaire, et c'est ainsi que nous avons sous les « yeux une demande formée par un choriste, le 5 septembre 1887. « Le jugement a été rendu par la 6e chambre, le 2 novembre 1891, « et n'a pu avoir un commencement d'exécution que tout récem- « ment, le débiteur ayant pris toutes ses dispositions pour se « dérober aux conséquences dudit jugement. »

Cette pétition, pas plus que la précédente, n'a donné le

résultat espéré, et la question est aujourd'hui complètement à l'eau par la disparition de la Chambre syndicale. N'ayant plus personne pour soutenir leurs revendications, les artistes sont certains de ne les voir jamais aboutir, étant trop insouciants de leur nature pour prendre d'eux-mêmes l'initiative d'une réaction.

Ce qu'il y a de certain, c'est que les réclamations de la Chambre syndicale au sujet des conseils de prud'hommes n'étaient pas dénuées de fondement et étaient de nature à donner en pratique d'excellents résultats, quoi qu'en dise le passage du rapport cité ci-dessus.

Dans un article paru dans la *France théâtrale*, du 15 décembre 1890, M. Broca, alors secrétaire de la Chambre syndicale, fait justice de ce passage du rapport.

« MM. les Membres de la commission, dit-il, n'ont probable-
« ment jamais pénétré dans les coulisses d'un théâtre ou d'un
« café-concert, ou, s'ils y ont pénétré, ne se sont jamais avisés
« de jeter un coup d'œil sur les règlements directoriaux qui y
« sont affichés.

« Tout ce que la commission déclare ne pas exister dans
« notre profession est compris dans les articles innombrables
« de nos règlements.

« *Fausses entrées, fausses attaques à l'orchestre, manque de*
« *mémoire en scène, négligence dans les costumes, le service,*
« *la tenue seront punis de.....* »

« *Voilà pour la malfaçon :*

« *Retards et absences non motivés aux leçons, répétitions*
« *et représentations seront punis...* (suit le détail) ».

« Lorsque l'artiste est en retard, il paie ; quand, au contraire,
« c'est l'administration, paie-t-elle à son tour? Qui juge de la
« validité des motifs allégués par le retardataire ou par l'absent?
« — Le directeur seul.

« Nous ne subirons plus les injustices et les vexations aux-
« quelles nous sommes en butte de par ces articles de règle-

« ments, lorsque nous pourrons porter nos différends devant « une juridiction compétente. Nous avons vu, pour absence à « une répétition, un artiste, à 200 fr. par mois, subir une « amende de 20 fr., c'est-à-dire payer pour une heure trois « journées d'appointements.

« Nous avons vu de nos camarades supporter des choses ana- « logues, sinon pires ; dix numéros de ce journal ne suffiraient « pas s'il fallait tout citer. Combien d'entre nous, n'ayant ni le « temps, ni l'argent nécessaires à un procès, se sont vus spo- « liés et n'ont même pas murmuré, se sachant vaincus d'avance?

« Nous avons le ferme espoir que la Chambre des députés « nous donnera satisfaction ».

De tout ce qui vient d'être dit, il résulte que les artistes dramatiques sont dans les conditions voulues par la loi pour jouir du bénéfice de la juridiction des prud'hommes, et que cette juridiction présenterait pour eux de grands avantages, tels que celui de les amener à discuter avec les directeurs les clauses de leur engagement sous peine de ne pas les voir sanctionnées par les prud'hommes, et, en cas de contestation, celui d'être jugés par des hommes du métier, d'éviter les lenteurs de la procédure ordinaire, et d'avoir moins de frais à payer si l'issue de la contestation était malheureuse.

Dans ces conditions, nous ne pouvons que nous associer à une revendication aussi équitable qu'utile, et lui souhaiter meilleur accueil devant le Parlement, si elle lui est encore soumise.

CHAPITRE IV

SOCIÉTÉS ENTRE LES ARTISTES DRAMATIQUES

Il nous reste, avant de terminer cette étude sur les artistes dramatiques, à dire un mot des sociétés qu'ils peuvent fonder, en vue, soit de s'assurer des ressources pour l'avenir, soit d'exploiter une entreprise théâtrale, soit de défendre leurs intérêts professionnels. Ces sociétés portent en pratique le nom de sociétés de secours mutuel, de sociétés commerciales et d'associations syndicales. Nous allons nous occuper successivement de chacune d'elles.

§ 1. — Sociétés de secours mutuel.

Les Sociétés de secours mutuel sont dignement représentées par l'*Association de secours mutuel des artistes dramatiques*, fondée en 1840 par le baron Taylor, un philanthrope d'une grande abnégation et d'une générosité exceptionnelle.

N'ayant d'autres fonds au début que les 1.000 fr. du baron Taylor, la fortune de cette Société était, en 1848, de 12.000 fr. de rentes; en 1856, de 36.500 fr.; en 1874, de 80.000 fr., et à l'heure actuelle, de 180.000 fr. environ, malgré la conversion de la rente française 4 1/2 0/0 qui lui a occasionné une perte de 400.000 fr. représentant 12.750 fr. 25 de rentes[1].

1. Rapport de M. de Saint-Germain, secrétaire rapporteur à l'Assemblée générale du 16 mai 1894.

Le nombre de ses membres s'est accru aussi rapidement que sa fortune : composée seulement à la fin de la première année de 1.100 membres, à la fin de la deuxième de 1.400, et à la fin de la troisième de 1.500, elle comptait en 1871 plus de 2 600 adhérents, et à l'heure actuelle elle est composée de 3.200 artistes environ.

Les statuts de cette société sont contemporains de sa fondation et datent du 16 mars 1840; ils ont été modifiés le 28 décembre 1847 et approuvés par ordonnance royale du 27 février 1848, qui reconnaît la Société comme *établissement d'utilité publique*; ils ont été enfin retouchés une dernière fois, en 1856, et approuvés par décret impérial du 6 décembre 1856 [1]: depuis cette époque, l'art. 14 relatif à la nomination du Président a seul été modifié et cette modification a été approuvée par un décret du Président de la République, du 31 janvier 1881. Tandis que, autrefois, le Président de la Société était choisi par le chef de l'État parmi trois candidats désignés par le Comité, aux termes du nouvel art. 14, le Président est élu chaque année, à l'Assemblée générale, par les sociétaires présents.

Le but de la Société est double :

Le premier de ces buts consiste dans la distribution de secours aux artistes faisant partie de la Société. La condition pour obtenir des secours de la Société est d'être immatriculé depuis plus d'un an. La demande de secours doit être signée du postulant et adressée au Comité qui statue après enquête sur le pétitionnaire. Les sommes distribuées en secours on été en :

1892	de	14.055 fr.
1893	—	16.377 fr.

1. *Bulletin des Lois* (partie supplémentaire) sous le n° 5523, IXe série, n° 340, et *Moniteur officiel* (partie officielle), le 12 décembre 1856.

1894	de	16.370 fr.
1895	—	15.122 fr. 15.
1896	—	20.952 fr. 51.

Le second but de la Société est de créer des pensions de retraites. Ont droit à la pension les artistes n'exerçant plus la profession ayant 60 années révolues et 30 ans de sociétariat : trente années d'exercice dans la profession d'artiste dramatique ou lyrique sont exigées pour avoir droit à la pension de 500 fr., vingt-cinq pour la pension de 400 fr. et 20 suffisent pour celle de 300. Dans le cas d'une incapacité permanente de travail, les sociétaires âgés de 50 ans et ayant 20 années au moins d'exercice de la profession d'artiste dramatique peuvent obtenir une subvention annuelle de 200 fr. à titre de secours fixe jusqu'à 60 ans. A cette époque, ils ont droit, selon leurs états de services, à la pension de 500, de 400 ou de 300 fr. Les pensions sont fournies par les intérêts des fonds appartenant à la Société, déduction faite des frais d'administration, et du prélèvement d'un sixième destiné à alimenter la caisse des secours fixes ou temporaires.

L'ordre de priorité entre les sociétaires réunissant les conditions exigées pour l'obtention de la pension est déterminé par l'ordre de leur inscription sur les registres matricules de la Société. Les sommes affectées aux pensions ont été en :

1892	de	154.140 fr. 85.
1893	—	155.515 fr. 48.
1894	—	153.490 fr. 26.
1895	—	152.839 fr. 64.
1896	—	149.298 fr. 06.

Pour faire partie de la Société, il suffit d'être artiste dramatique de l'un ou de l'autre sexe et d'exercer cette profession

depuis plus d'un an. Il faut en outre, au point de vue de la forme :

1° Déclarer pour une demande d'admission ses nom, prénoms et surnoms, son âge, son domicile et la date exacte de ses débuts.

2° Exprimer, par écrit, son adhésion aux statuts de la Société ;

3° Acquitter un droit d'admission fixé à 40 fr., après le versement duquel a lieu seulement l'inscription du nouveau sociétaire. Jusque là, les postulants ne sont que des stagiaires, et le droit aux secours et à la pension de retraite ne court pas pour eux : ils ont donc intérêt à acquitter le plus tôt possible cette somme relativement modique.

La cotisation annuelle que doit acquitter chaque sociétaire ou chaque stagiaire est de 12 fr. La radiation n'est prononcée pour défaut de paiement de la cotisation annuelle que lorsque l'artiste se trouve débiteur d'une somme supérieure à deux années de cotisations, et pour défaut de paiement du droit d'admission, lorsque l'artiste a laissé passer deux ans sans donner d'acompte sur son droit d'admission. En pratique, on n'effectue les radiations qu'à la dernière extrémité, comme cela résulte du passage suivant du rapport de M. Saint-Germain, secrétaire rapporteur à l'assemblée générale du 16 mai 1894.

« J'ai parlé, dit-il, de radiations ; il faut que vous sachiez,
« mes chers camarades, que nous ne nous décidons à les faire
« qu'après avoir épuisé les avertissements et les démarches ;
« trois fois les noms sont lus en séance ; chacun s'entremet,
« écrit, se dérange et, loin d'exécuter les statuts qui veulent
« qu'on soit rayé après deux ans de silence et de non-paiement,
« nous attendons trois ans, quatre ans et encore les sommes
« versées à titre de don sont-elles divisées en annuités pour
« l'avantage de nos négligents camarades. »

Comme on a pu s'en rendre compte par ce rapide exposé du fonctionnement de cette Société et des résultats merveilleux qu'elle obtient, *l'Association de secours mutuel des artistes dramatiques* rend, aux artistes momentanément malheureux ou paralysés par l'âge, des services importants en les sauvant de la gêne ou de la misère.

Il est deux faits qui en ont éloigné jusqu'ici certains artistes : c'est le paiement du droit d'admission de 40 fr., et l'âge de 60 ans exigé pour avoir droit à une retraite. M. Eugène Garraud, secrétaire rapporteur, a répondu à cette double objection, à l'assemblée générale du 9 juin 1892, dans cette partie de son rapport ainsi conçue :

« Il y a plusieurs mois, ayant eu le plaisir de rencontrer chez « notre trésorier, M. Regnard, un des membres dévoués du « syndicat... je lui demandai à quoi il attribuait cet enthou- « siasme pour le syndicat et cette espèce d'indifférence pour « notre association, qui offrait cependant de précieux et indis- « cutables avantages ? Il me répondit que les deux arguments « qu'il entendait le plus souvent émettre contre notre Société « étaient les 40 fr. du droit d'admission et les 60 ans d'âge pour « obtenir la pension. *Soixante ans, c'est si loin pour les jeunes,* « *ajoutait-il, que l'on ne croit jamais y arriver !* Je fis obser- « ver à mon aimable interlocuteur que ce droit de 40 fr., « par sa modicité, n'était pas en rapport avec l'avantage « considérable fait à l'adhérent, qui, en entrant dans la Société, « devenait immédiatement propriétaire pour sa part des 180.000 « livres de rentes représentant aujourd'hui la fortune des socié- « taires ; or, dans ces conditions, cette modeste redevance à « payer ne pouvait être considérée comme une objection « sérieuse. *Quant à l'âge exigé pour toucher la pension,* « *détrompez-vous, mon cher camarade, dis-je, et surtout* « *détrompez les artistes avec lesquels vous traitez cette ques-* « *tion ; on arrive à 60 ans, et même à 70, plus vite qu'on ne*

« *pense : c'est à ce moment que beaucoup d'imprévoyants et*
« *peut-être quelques égoïstes regrettent de ne pas avoir assuré*
« *leur vieillesse en suivant le conseil que nous leur avons si*
« *souvent donné.*

« Cette conversation avec M. Regnard m'a suggéré l'idée de
« relever l'âge de tous nos pensionnaires et voici ce que j'ai
« trouvé : quatre nonagénaires, sept membres ayant plus de
« 85 ans, vingt-neuf plus de 80 ans, cent cinquante de 70 à 79
« ans et cent quarante-neuf de 60 ans et au-dessus ; total, trois
« cent trente-neuf personnes, sans compter les centaines dis-
« parues qui, si elles avaient été retenues par les deux considé-
« rations dont nous parlions tout à l'heure, n'auraient jamais
« joui ni de la pension, ni des secours. C'est pour cela que les
« comédiens pauvres, trop nombreux, hélas ! doivent s'applaudir
« d'avoir placé leur vieux jours sous l'appui tutélaire de notre
« fraternelle association. »

On ne peut qu'approuver un langage aussi juste et aussi probant, et nous émettons le vœu que les trop nombreux artistes qui ne font pas encore partie de la Société s'empressent d'y adhérer, afin de s'en assurer pour l'avenir les incontestables avantages. Qu'ils méditent plutôt ces mémorables paroles que M. Garraud, que la mort devait frapper quelques mois plus tard, adressait aux sociétaires présents à l'assemblée générale du 15 mai 1893, comme si, pressentant sa fin prochaine, il voulait faire connaître à ses auditeurs ses dernières volontés :

« A vous qui, par une impardonnable incurie, venez, la tête
« basse, implorer de la pitié ce qu'avec une insignifiante éco-
« nomie vous pourriez réclamer au nom du droit, je ne me
« lasserai jamais de dire : Mettez-vous de l'association, non
« pas seulement pour les quelques pièces de cinq francs qu'elle
« vous donnera trois ou quatre fois par an, si vous êtes pour-
« suivis par le malheur, mais mettez-vous *surtout de l'associa-*
« *tion en vue de la retraite*, car c'est au déclin de la vie,

« *c'est quand, avec le poids des années, vous serez en butte au*
« *manque de ressources, que vous sentirez toute l'efficacité de*
« *son appui.* Ah! chers camarades, elle est si dure la vieillesse
« aux comédiens pauvres ; avec elle commence pour eux un
« perpétuel hiver; pour le vieil artiste obscur, dès que se fait
« sentir la désaffection du public, il vit avec l'âcre regret des
« remords inutiles, l'irritant désespoir de n'avoir jamais été
« quelqu'un. Dans toutes les autres professions, quand arrive
« l'âge pour ceux qui les exercent, s'ils sont restés valides, ils
« peuvent toujours trouver de l'occupation; s'ils ne font plus
« ni si vite, ni si bien qu'autrefois, on les paye en conséquence
« mais on les emploie. Pour les vieux comédiens, c'est autre
« chose ; avec la vieillesse, ils deviennent moins agréables à
« voir, leur facultés baissent, on ne se soucie plus de leurs
« services, ce qui rend les dernières années pour eux plus dou-
« loureuses et plus lourdes à porter. Aussi, est-ce pour assurer
« à ceux-là un gîte et le pain quotidien que je ne cesserai de
« crier : *Vous qui n'en êtes pas, mettez-vous de l'association!* »

§ II. — Sociétés pour l'exploitation d'un théâtre.

A côté des sociétés de secours mutuel, il est une autre catégorie de sociétés qui intéressent les artistes dramatiques d'une façon plus immédiate ; j'ai nommé les sociétés formées entre artistes pour l'exploitation d'un théâtre.

Il est à regretter que ces sociétés ne soient pas plus fréquemment constituées, car elles permettraient de remédier à bien des inconvénients.

Nous avons vu la quantité de clauses injustes et arbitraires qui trouvent place dans les actes d'engagement, et l'impossibilité dans laquelle sont les artistes de les contester, sachant que d'autres les accepteront sans murmurer : le remède contre ce mal serait peut-être dans la propagation des sociétés entre artistes pour

l'exploitation d'une entreprise théâtrale. Dans ces sociétés, pas de directeur et par suite pas de contrainte ; l'artiste traiterait avec des camarades qui lui assureraient une situation équivalente à la leur, juste et douce par conséquent; ces sociétés venant à se généraliser, l'engagement disparaîtrait et avec lui toutes ces clauses abusives et inégales dont il n'est qu'une longue énumération ; dans tous les cas, des usages nouveaux, conformes au droit et à l'équité, s'introduiraient en cette matière, puisque l'artiste au lieu d'être employé serait sociétaire, et ces usages, agissant à la longue sur les engagements, les réduiraient à de justes proportions.

Des associations de cette nature ont été quelquefois formées entre artistes dramatiques, au lendemain de la faillite de leur directeur, mais la plus remarquable est celle qui existe entre les artistes de la Comédie-Française, bien qu'elle soit soumise à des règles particulières.

Sans entrer dans l'étude des statuts de cette Société, étude qui a été faite d'une façon assez remarquable par MM. Lacan et Paulmier et M. Constant, pour que nous n'ayons pas à y revenir, qu'il nous suffise de dire que la Comédie-Française constitue une commandite d'une nature spéciale.

L'acte de société, passé devant Me Hua, le 17 avril 1804, qui régit encore les rapports des comédiens entre eux, malgré quelques modifications de détail survenues en 1816 et en 1823, lui reconnaît ce caractère dans l'article 3 ainsi conçu :

« La société sera purement commanditaire sous l'autorité « expresse du gouvernement, au moyen de quoi chacun des« dits sociétaires partagera les bénéfices de la société, en raison « de la portion qu'il y aura, et en supportera les charges dans « la même proportion sans qu'il puisse être établi aucune soli« darité entre eux, et sans que leurs biens meubles et immeu« bles personnels en soient aucunement chargés. »

C'est une commandite d'une nature particulière, car, tandis que la commandite ordinaire comporte deux classes d'associés, les uns tenus des dettes sociales personnellement et solidairement, les autres jusqu'à concurrence de leur apport, la commandite de la Comédie-Française ne comprend que la dernière de ces deux catégories d'associés, car l'administrateur qui joue le rôle de commandité, étant un fonctionnaire de l'État, n'est pas tenu des dettes sociales sur ses propres biens. Toutefois cette première particularité n'est qu'apparente car, si l'administrateur, quoique jouant le rôle de commandité, n'est pas tenu sur ses propres biens au cas où l'entreprise viendrait à péricliter, cet administrateur est toutefois un fonctionnaire de l'État et celui-ci, étant tenu des actes de ses préposés, pourrait être poursuivi, dans le cas où l'administrateur serait à l'abri de toute poursuite sur ses biens personnels. C'est aussi une commandite d'une nature particulière parce qu'elle a pour but de servir aux commanditaires une pension de retraite, fonction qui ne rentre pas dans les attributions d'une commandite ordinaire.

Quoi qu'il en soit, le fait par les artistes d'exploiter une entreprise théâtrale en se mettant en société présente des avantages considérables : il a d'abord pour premier effet d'attribuer dans leur intégralité tous les bénéfices aux artistes eux-mêmes et de supprimer par suite l'enrichissement que le directeur réalise à leur détriment, et pour deuxième effet d'assurer à l'artiste vis-à-vis de l'administration théâtrale une situation plus douce et plus équitable. Il n'y a, pour se convaincre de ce second point, qu'à comparer la formule d'engagement de la Comédie-Française avec celle des autres théâtres : tandis que la première ne contient que des stipulations justes et dont le seul but est d'assurer à l'administration théâtrale les services de l'associé, la deuxième fourmille

des clauses injustes au plus haut degré, clauses que nous avons déjà eu l'occasion de voir et de critiquer.

Les artistes dramatiques ne sauraient donc faire de combinaison plus avantageuse au point de vue de leurs intérêts pécuniaires et de leur situation juridique et sociale que celle consistant dans le fait par eux d'exploiter directement les entreprises théâtrales, exploitation dont la conséquence est de supprimer l'intermédiaire, cause de tous leurs maux.

§ 3. — Syndicats professionnels.

Une dernière catégorie de sociétés qui se forme souvent entre artistes dramatiques, est celle qui consiste dans les associations syndicales pour la défense des intérêts professionnels. On trouve, ces derniers temps, deux sociétés de cette nature : *la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens*, et le *Syndicat fédératif du spectacle.*

La Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens fut fondée en août 1890, sous la présidence de M. P. Devaux et avec l'appui d'un organe bi-mensuel, *la France théâtrale*, dont le premier numéro parut le 15 décembre 1890. Elle avait son siège social à Paris, 1, boulevard Bonne-Nouvelle.

Son but était le suivant :

1° La recherche des moyens les plus propres à améliorer la situation morale, matérielle et économique de toutes les personnes exerçant la profession d'artiste ;

2° D'arriver, avec l'aide des institutions de la France, à ce que la juridiction du Conseil des prud'hommes fût applicable aux artistes. A cet effet, dès le mois d'octobre, une pétition dans ce sens fut rédigée et adressée à la Chambre des Députés. Cette

pétition étant restée sans résultat, nouvelle pétition en 1893. Le texte de ces deux documents a été reproduit à propos de la question du Conseil des prud'hommes (V. supra p.244 et s.);

3° D'assurer le fonctionnement d'un office de renseignements et d'un service d'engagements destinés à fournir aux adhérents toutes communications et relations pouvant leur être utiles, en un mot, de supprimer les bureaux de placement qui font le plus grand tort aux artistes à raison de la défectuosité de leur fonctionnement;

4° De prendre en main la défense des intérêts professionnels des adhérents dans tous les cas où le Conseil syndical admettra le bien fondé et l'utilité de la prétention de l'artiste syndiqué. Pour bénéficier de cette disposition, l'artiste devait adresser le dossier de son affaire au syndicat qui le soumettait au conseil judiciaire, après l'avis duquel on faisait savoir à l'artiste si le syndicat consentait à soutenir ses prétentions. Dans ce cas, l'artiste signait un pouvoir l'engageant à laisser la Chambre syndicale maîtresse absolue de la suite à donner à son procès et lui enlevant l'exercice de toute transaction directe avec le défenseur, moyennant quoi la Chambre syndicale faisait le procès à ses frais.

La Chambre syndicale comprenait des adhérents, un conseil syndical et une commission de contrôle.

Les adhérents étaient soit des sociétaires, soit des membres honoraires.

Pouvaient faire partie de la Chambre syndicale à titre de sociétaires tous les artistes de la scène, de l'orchestre et du cirque, sans distinction d'âge, de sexe ou de nationalité. Tout adhérent devait acquitter un droit d'admission de un franc et une cotisation mensuelle de cinquante centimes, cotisation qui fut portée plus tard à soixante-quinze centimes. La participation

à la Société durait un an conformément à la loi du 21 mars 1884 sur les syndicats professionnels : un retard de trois mois dans le paiement des cotisations enlevait au sociétaire les avantages de sa participation à l'association. Moyennant ces conditions, le sociétaire jouissait de l'appui de la Société : par son entremise, il pouvait obtenir un engagement, faire plaider un procès et obtenir gain de cause, sans avoir à délier les cordons de sa bourse, et se faire soigner à des conditions très avantageuses par les médecins et pharmaciens composant le conseil médical de la Société; en outre, en cas de mort, d'après une délibération prise dans la séance du 30 avril 1891, un crédit de de dix francs était mis par le syndicat à la disposition de MM. les délégués pour l'achat d'une couronne portant l'inscription suivante : *Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens*. Les sociétaires se réunissaient en assemblée générale quatre fois par an, le deuxième lundi des mois de février, mai, août et novembre. L'objet de cette assemblée était le compte rendu général de la situation, le vote et la discussion des règlements administratifs de la Société, l'approbation du budget ainsi que des comptes du trésorier et la nomination de la commission de contrôle.

A côté des sociétaires, il y avait une autre catégorie d'adhérents appelés membres honoraires, qui devaient verser en échange de ce titre une cotisation annuelle d'au moins 25 francs, ou une somme, qui les libérait de tout autre paiement à l'avenir, d'au moins 250 francs. Les membres honoraires ne pouvaient remplir aucune fonction dans la Chambre syndicale, mais ils assistaient de droit aux représentations, concerts, bals ou fêtes organisés dans le but d'augmenter les ressources de la Société.

La Chambre syndicale était administrée par un conseil de trente membres, y compris le secrétaire-général, le trésorier et

leurs adjoints. Ce conseil était élu pour trois ans, en assemblée générale, au scrutin de liste, à la majorité absolue des suffrages exprimés, et renouvelable par tiers une fois par an ; lors de la première élection, les dix premiers membres sortants furent nommés pour trois ans, les dix suivants pour deux ans et les dix derniers pour un an. Chaque catégorie d'artistes (scène, orchestre, cirque) y était représentée par un certain nombre de syndics proportionnel au nombre d'adhérents. Pour être membre du conseil syndical, il suffisait d'être Français, majeur et d'avoir la jouissance de ses droits civils.

Une commission de contrôle était nommée en outre tous les ans en assemblée générale ; composée de quinze membres choisis en dehors des membres du conseil, elle avait pour mission, dans ses réunions mensuelles, de vérifier les livres et les comptes et de veiller à l'exécution des statuts régissant la Chambre syndicale.

Tels étaient le but et l'organisation de la Société que les artistes avaient fondée pour la défense de leurs intérêts professionnels. Pendant les quelques années qu'elle a fonctionné, elle n'a cessé de poursuivre sans relâche le but qu'elle s'était imposé, grâce aux efforts incessants de MM. Broca, E. Tressy et Favart, tour à tour secrétaires de la Société. Sans doute, elle n'a pas obtenu entière satisfaction sur les points qui constituaient les revendications des artistes, mais elle n'a rien négligé pour obtenir un résultat favorable. C'est elle qui a pris l'initiative des pétitions que nous connaissons relatives à la juridiction des prud'hommes, au privilège en cas de faillite et à la réglementation des bureaux de placement ; c'est elle qui les a fait parvenir à qui de droit appuyées par des milliers de signatures, et elle aurait fini par obtenir gain de cause sur toute la ligne si elle eût eu une existence plus longue. Elle avait déjà

obtenu gain de cause au sujet de la suppression des quêtes dans les cafés-concerts, au moyen d'une circulaire adressée aux maires des municipalités de toutes les villes de France le 15 septembre 1891, à laquelle se sont empressés d'adhérer les maires de Châtellerault, Amiens, Charleville, Vannes, Saint-Quentin, Lisieux, Bourges, Caen..., et tout faisait prévoir une réussite aussi complète sur tous les autres points.

Mais la Chambre syndicale portait en elle le germe de vices qui devaient entraîner sa ruine à brève échéance. Elle eut un moment de vogue, comme toute chose nouvelle, puisque ses adhérents étaient au moins de 5 à 6.000 lors de sa disparition au bout seulement de quelques années d'existence, mais elle avait le tort d'être composée à la fois d'artistes dramatiques, d'artistes lyriques et d'artistes musiciens dont les goûts et surtout les intérêts n'étaient pas les mêmes; c'est ainsi que la question des quêtes sur laquelle le Syndicat avait fini par obtenir gain de cause (peut-être parce qu'à ce moment le Conseil syndical était surtout composé d'artistes lyriques) n'intéressait nullement les artistes dramatiques. Cette différence d'intérêt fut une des grandes causes des dissensions intestines qui entraînèrent le désagrègement de la Société; il faut ajouter à cela les différences d'opinion qui partagèrent les associés en plusieurs camps sur des questions professionnelles, comme la juridiction des prud-hommes, ou sur des questions étrangères au but de la Société, comme les questions politiques, sans oublier le défaut de paiement des cotisations, résultat de la négligence, de la mauvaise volonté des autres, et on aura l'ensemble des causes qui ont concouru à préparer d'abord, et à précipiter ensuite la chute de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens.

A la suite de cet échec, il s'est trouvé encore des cœurs géné-

reux qui n'ont pas voulu abandonner complètement la cause d'une classe de citoyens si dignes d'intérêt et de pitié, et qui ont essayé de ressusciter sous une dénomination nouvelle la Chambre syndicale, espérant que les artistes comprendraient cette fois leurs intérêts mieux que par le passé.

A la date du 1er août 1894, ils fondaient une association syndicale à laquelle ils donnaient le nom de *Syndicat fédératif du spectacle*, et dont le but était le suivant :

1° De poursuivre l'amélioration morale, matérielle et économique de tous les membres de la corporation ;

2° De faire aboutir les revendications suivantes :

A. — Création d'une catégorie de prud'hommes, spéciale aux artistes et employés de spectacles, réglant et jugeant tous différends qui peuvent s'élever entre eux et leur employeur.

B. — Modification des art. 2101 du Code civ. et 549 du Code de com., de façon que les membres de la corporation soient payés par privilège, en cas de déconfiture, de liquidation judiciaire ou de faillite de leurs employeurs.

C. — Abrogation du décret-loi du 25 mars 1852 et promulgation d'une loi nouvelle sur les bureaux de placement, de manière à réprimer les abus des agences dramatiques, lyriques ou analogues.

3° De prendre en mains la défense des intérêts professionnels de ses membres dans tous les cas où le Conseil d'administration admettra l'utilité et le bien fondé de la prétention de l'artiste syndiqué ;

4° D'assurer le fonctionnement destiné à fournir à ses adhérents toutes communications et relations pouvant leur être utiles.

Dans cette association, on s'efforça de faire disparaître les défauts de la première, afin de lui assurer une existence plus

longue. C'est ainsi que, pour remédier aux inconvénients résultant de la grande différence d'intérêts qui existait entre les artistes dramatiques, lyriques et musiciens, on divisa le Syndicat en *sections de spécialités*; on fit en un mot un Syndicat pour chacune de ces catégories d'artistes, l'ensemble de ces syndicats formant le Syndicat fédératif du spectacle, administré par un Conseil composé des délégués des différentes sections. De même, pour obvier à l'inconvénient résultant du non paiement des cotisations, on en haussa le taux; le droit d'inscription fut porté à 3 fr. et la cotisation mensuelle à 1 fr. La somme étant plus forte, les associés étaient portés à moins négliger les versements et en tout cas il suffisait d'un certain nombre d'associés payant régulièrement leurs cotisations pour permettre à la Société de subsister en attendant le paiement des cotisations en retard.

Malgré cela, le Syndicat fédératif du spectacle ne réussit pas, car on était encore au lendemain de la dissolution de la Chambre syndicale, et les artistes découragés par un premier essai infructueux ne voulurent pas en tenter un second. Aussi le Syndicat fédératif du spectacle, après avoir fixé son siège social, 281, rue Saint-Denis, et avoir élaboré ses statuts à la date du 1er août 1894, dut, comme la Chambre syndicale qui l'avait précédé, se résigner à l'inaction et à la mort.

On ne peut que regretter que ces divers essais de syndicats professionnels n'aient pas pu se maintenir plus longtemps, car ils étaient de nature à rendre de grands services à la corporation qui les avait institués; leur constitution et leur fonctionnement ont affirmé ce fait d'une manière indubitable.

Mais leur disparition rapide révèle les écueils qu'il faut éviter dans une prochaine tentative; et aujourd'hui, où les passions excitées par le fonctionnement et la chute de la Chambre syndicale sont éteintes, on pourrait fonder une nouvelle société de

cette nature, à la condition de ne pas associer dans un syndicat commun des artistes dont les intérêts et les goûts sont différents, écueil déjà évité dans l'organisation du Syndicat fédératif du spectacle, de bannir scrupuleusement des débats toutes les questions étrangères à la Société et notamment celles se rapportant de près ou de loin à la politique, et d'assurer enfin par une réglementation sévère, voire même par une retenue sur les appointements, le paiement régulier des cotisations.

TROISIÈME PARTIE

RAPPORTS DES DIRECTEURS AVEC LE PUBLIC

Après avoir étudié dans les parties précédentes les contrats qui se forment entre directeurs et auteurs, et entre directeurs et acteurs, il nous reste à déterminer dans cette dernière partie les rapports de droit que fait naître entre le public et le directeur l'exploitation d'une entreprise théâtrale.

Cette étude comprendra deux chapitres :

Chapitre I. — Droits des spectateurs en général.

— II. — Droits spéciaux résultant de la location ou de l'abonnement.

CHAPITRE I

DROITS DES SPECTATEURS EN GÉNÉRAL

Le simple fait de l'achat d'un billet suffit à faire naître un véritable contrat entre les spectateurs et l'administration théâtrale : une offre a déjà été faite au public par la voie des affiches ; le spectateur a accepté cette offre par l'achat du billet, et il s'est formé un contrat qui a tous les caractères d'une vente ; on y trouve, en effet, un prix, un objet vendu et l'accord des parties portant sur ces deux éléments.

L'effet de tout contrat étant de faire naître des obligations et des droits, la vente des billets doit en faire naître elle aussi : c'est ainsi que le spectateur est tenu de l'obligation d'acquitter le prix de l'entrée, mais qu'en revanche il jouit des droits suivants, qui constituent autant d'obligations pour l'administration théâtrale :

1° Droit à la place marquée sur le billet ;

2° Droit au spectacle annoncé ;

3° Droit d'applaudir ou de siffler ;

4° Droit de ne pas se soumettre à des exigences de toilette.

Reprenons successivement chacun de ces différents droits.

SECTION I

DROIT A LA PLACE PORTÉE AU BILLET

Le spectateur a d'abord droit à la place marquée sur son billet. Tous les billets de théâtre portent la mention de la catégorie de places à laquelle ils donnent droit et quelquefois même le numéro d'une place déterminée : dans l'un comme dans l'autre cas, le spectateur peut exiger la place portée au billet.

Si la place est numérotée, le spectateur a droit à la place elle-même, et ne pourrait pas être obligé de se contenter de toute autre équivalente. MM. Lacan et Paulmier n'admettent pas la moindre restriction à ce droit (t. II, p. 10) :

« Vainement, disent-ils, voudrait-on offrir au locataire éconduit de lui donner une autre place, fût-ce une place plus « avantageuse, le porteur du billet n'est pas tenu de l'accepter. « Il a loué telle place, c'est cette place qu'il est en droit d'exiger. »

M. Ch. Constant (2e édition, p. 209) admet avec juste raison le tempérament suivant :

« Le public, dit-il, aurait mauvaise grâce à se montrer ici « trop rigoureux et ne pas se contenter de places équivalentes. « Il est souvent assez difficile d'éviter toute erreur dans l'assignation des places à chaque spectateur, et les administrations « théâtrales s'efforcent toujours de réparer du mieux qu'elles « peuvent leurs erreurs involontaires ; on ne doit donc pas, en « fait, se montrer d'une exigence extrême à leur égard. »

Mais si le spectateur doit se contenter d'une place équivalente, il ne peut pas être obligé d'en accepter une qui soit inférieure comme commodité ou comme position à celle qui lui était due. C'est ainsi qu'un spectateur, porteur d'un billet de fauteuil

d'orchestre ou de galerie, ne saurait être obligé d'accepter en échange un strapontin correspondant.

Si la place n'est pas numérotée, le spectateur n'a droit qu'à une des places de la catégorie de celles portées à son billet, qui ne sont pas occupées quand il pénètre dans la salle. Si toute la catégorie de places à laquelle son billet lui donne droit est déjà occupée, le spectateur peut réclamer le remboursement du prix de sa place et une indemnité pour le dédommager de son dérangement et de la déception qu'il éprouve de ne pas jouir d'un spectacle sur lequel il comptait. Dans ce cas, pour éviter les réclamations du spectateur qui ne trouve pas de place, les administrations théâtrales ont l'habitude de lui offrir une place de loge par exemple.

Il a été jugé, ces dernières années, qu'il y avait lieu à remboursement du prix et à dommages-intérêts, quand le spectateur ne pouvait pas jouir des droits attachés à son billet par un fait de l'administration. Le jugement a décidé qu'en l'absence d'un règlement affiché à l'entrée d'un théâtre ou d'une indication formelle à cet égard, les premiers occupants d'une loge ont le droit de choisir les places qui leur conviennent et de prendre le premier rang, à la condition de laisser aux spectateurs en retard la jouissance des autres places de la loge : on ne saurait les obliger à céder le premier rang aux dames arrivant après eux dans la loge. Par suite, si les spectateurs premiers arrivés ont été obligés de céder les premiers rangs sur les injonctions de l'administration théâtrale, ils ont une action contre celle-ci (Trib. comm. de la Seine, 3 novembre 1892, aff. Rouff fils, D. P. 94.2.263).

Notons en terminant que le spectateur qui a droit à la place portée à son billet n'a droit qu'à cette place et doit s'en contenter quels que soient ses inconvénients. C'est ce qui a été

jugé par le Tribunal de commerce de la Seine le 2 novembre 1869 (*Gazette des Tribunaux* du 3 novembre), à propos des loges d'avant-scène, qui, comme on le sait, ne permettent à ceux qui s'y trouvent de voir les jeux de scène et les changements de décors que d'une façon insuffisante.

SECTION II

DROIT AU SPECTACLE ANNONCÉ

Le spectateur, après avoir obtenu la place marquée à son billet, a droit au spectacle annoncé par les affiches. Il peut être privé du spectacle annoncé soit par un changement de pièce ou de distribution, soit par les coupures opérées à l'œuvre représentée.

I. — *Changements de spectacle ou de distribution.* — Le principe est que si l'administration change le spectacle promis ou la distribution, le spectateur peut se faire rembourser le prix de son entrée.

Toutefois, l'application du principe ne doit pas être poussée trop loin. C'est ainsi que, dans le cas d'une place louée plusieurs jours à l'avance, les Tribunaux décident que, si le jour où cette place est due, la distribution a été changée pour indisposition d'un artiste ou pour toute autre cause, et un acteur secondaire remplace dans un rôle principal un des artistes en vogue qui devait le remplir, le spectateur n'a pas droit au prix de

sa place (Trib. civ. de la Seine, 28 novembre et 14 décembre 1877, aff. Vizentini, directeur du Théâtre Lyrique, c. Rozier)[1].

Le jugement se justifie par cette considération, que les directeurs, en affichant le spectacle du jour, ne promettent pas que la distribution ne sera pas modifiée les jours suivants ; il ne s'oppose pas en outre à ce que la restitution du prix d'entrée puisse être ordonnée quand la présence d'un acteur pourra être considérée comme la cause impulsive de la location ; enfin, il pose en principe que la restitution devra être ordonnée toutes les fois qu'au lieu d'un changement dans la distribution il s'agira d'un changement de spectacle. Ainsi interprété, ce jugement peut être considéré comme contenant les principes de nature à régir les difficultés analogues.

Il faut bien noter que ce jugement n'a prévu que l'hypothèse d'un billet pris en location plusieurs jours à l'avance. Il devrait en être autrement s'il s'agissait d'une place prise le jour même de la représentation sur la foi de l'affiche du jour. Dans ce cas, si la distribution des rôles ou le spectacle étaient changés au moment de la représentation, les spectateurs pourraient obtenir le remboursement de leur billet. Le changement de spectacle ou de distribution est annoncé au public par des bandes mises en travers des affiches du jour et signalant le changement, ou par une communication orale du régisseur avant le lever du rideau : les réclamations des spectateurs doivent être immédiates sinon ils sont réputés avoir accepté le changement intervenu. Un cas de cette nature s'est présenté dernièrement aux Folies-Dramatiques. Le soir de la dernière représentation de la *Timbale d'argent*, la direction annonçait au public que l'indisposition d'une artiste la mettait dans l'impossibilité de jouer l'opérette

1. Dalloz, Supplément au *Répertoire*, t. 17, p. 420. Note.

annoncée : elle offrait aux spectateurs de les rembourser ou de les faire assister à une répétition de l'*Auberge du Tohu-Bohu*. La plupart des spectateurs acceptèrent la proposition de la direction, mais ceux à qui cette offre ne plut pas furent remboursés sans difficulté.

Le directeur ne serait pas tenu de donner le spectacle annoncé s'il y avait force majeure, si la représentation par exemple était interrompue ou interdite par l'intervention de l'autorité ; tel est cet autre cas, cité dans Dalloz et consistant dans le défaut d'éclairage survenant d'une façon accidentelle. Il faut toutefois remarquer avec cet auteur « qu'un pareil accident ne déchar-« gerait pas l'administration de l'obligation de rembourser les « billets, si l'éclairage venait à manquer par son fait ou sa « négligence. Dans le cas particulier rappelé, l'éclairage était « fourni par une compagnie étrangère à l'administration. »

II. — *Coupures*. — On s'est longtemps demandé si un directeur de théâtre avait le droit de faire subir à la pièce des *coupures*, et de ne pas donner ainsi le spectacle promis dans son intégrité.

La question s'est posée en 1833 devant le Tribunal civil de la Seine à propos du *Freyschutz* de *Weber*, adapté à la scène française, et dont les affiches de l'Opéra annonçaient la reproduction intacte. Cette reproduction n'ayant eu lieu qu'avec certaines mutilations, un amateur attaqua le directeur en dommages-intérêts et le Tribunal repoussa son action, par le motif que les coupures pratiquées étaient conformes à celles subies par la pièce dès l'origine et opérées toutes les fois que la pièce était représentée (Trib. civ. de la Seine, 7 décembre 1833, D.P. 54. 3.7). Il est certain que cette décision a eu surtout pour but de tarir dans leur source une foule de demandes téméraires, mais

en droit, il est certain aussi que le directeur avait eu tort d'annoncer sur les affiches la représentation intacte du *Freyschutz* alors qu'il ne devait donner cette représentation qu'avec les coupures admises partout ; il aurait donc dû être condamné.

La jurisprudence a reconnu depuis aux directeurs des théâtres des pouvoirs très étendus en ce qui concerne les coupures. Le Tribunal de commerce de la Seine, par jugement du 29 juin 1880, confirmé par arrêt de la Cour de Paris du 4 mars 1882, a jugé que le directeur de l'Opéra est expressément autorisé à faire des coupures dans les œuvres qu'il représente, et que la seule condition qui lui est imposée, c'est d'obtenir l'autorisation de l'administration supérieure et celle des auteurs dont l'œuvre est représentée. En conséquence, un spectacteur ne peut réclamer une indemnité sous le prétexte que la représentation à laquelle il a assisté était une représentation tronquée (Paris, 4 mars 1882, D.P. 82.2.243).

Il est probable que les Tribunaux ne feraient aucune difficulté, si la question venait à se poser devant eux, pour étendre à tous les directeurs la solution admise par la Cour de Paris pour le directeur de l'Opéra.

Dans tous les cas, les directeurs qui ont le droit de faire les coupures à certaines conditions ne sauraient s'autoriser de ce droit pour faire de nouvelles coupures aux pièces qu'ils représentent, sous le prétexte que les spectateurs sont peu nombreux ou peu connaisseurs. Ils doivent, quel que soit le nombre et la qualité des spectateurs, donner le spectacle dans son intégrité ; ils seraient tenus des mêmes obligations alors même qu'il n'y aurait qu'un seul spectateur dans la salle, et ils ne pourraient pas contraindre ce spectateur à se retirer en lui offrant le remboursement de son entrée ou même une somme supérieure si celui-ci s'entêtait à vouloir assister à la représentation.

MM. Lacan et Paulmier rapportent à cet égard l'historiette assez plaisante que voici :

« Lorsque l'Odéon luttait, il y a quelques années (MM. Lacan « et Paulmier écrivaient en 1833), contre sa mauvaise fortune « et voyait souvent sa magnifique salle déserte, il arriva un jour « que, personne ne se présentant dans la salle à l'ouverture des « bureaux, on allait annoncer un relâche sur l'affiche, quand « un spectateur arrive, ayant pris son billet au bureau. On lui « fait part de ce qu'on était sur le point de faire. Il insiste pour « que la représentation ait lieu. On commence par *Zaïre* ; les « acteurs mécontents se permettent de s'écarter de la gravité de « leurs rôles. Le spectateur impitoyable sort sa clef et les siffle « à outrance. On passe ensuite à la pièce de l'*Avare*, mais, au « lever du rideau, le spectateur se met à faire une observation « sur le motif qui l'avait porté à user de la rigueur de son droit. « Intervient alors le commissaire de police qui lui enjoint de « quitter la salle comme ayant troublé l'ordre et contrevenu « aux règlements. »

SECTION III

DROIT D'APPLAUDIR OU DE SIFFLER

Quand le spectateur a obtenu sa place, et qu'il n'est pas intervenu de changement de spectacle ou de distribution, il ne lui reste plus qu'à écouter la pièce qui l'a attiré au théâtre. C'est alors que naît pour lui un nouveau droit : celui de témoigner sa satisfaction ou son mécontentement au sujet de la pièce elle-même ou de son interprétation, en un mot le droit d'applaudir ou de siffler.

I. — *Droit d'applaudir.* — Pour ce qui est des applaudisse-

ments, la question ne fait pas de doute; il est certain que tout spectateur a le droit de témoigner sa satisfaction par des applaudissements à condition de ne pas les prodiguer au point de troubler le spectacle et d'empêcher les autres spectateurs d'entendre ce qui se dit en scène. Mais cet excès n'est guère à craindre, car il est aujourd'hui de bon ton pour un spectateur qui se respecte de ne pas donner le signal des applaudissements et de ne pas applaudir d'une façon trop bruyante. Cette façon d'agir, qui ne se justifie par rien, est une des principales raisons de l'organisation et du maintien de la *claque*.

La *claque*, appelée en langage juridique *entreprise de succès dramatiques*, consiste dans un contrat entre un directeur de théâtre et une personne appelée *chef de claque*, contrat par lequel le premier consent à délivrer tous les soirs au second un certain nombre de billets à la condition par celui-ci de payer une légère rétribution et de fournir un certain nombre de spectateurs chargés d'applaudir aux endroits indiqués.

L'origine de la claque remonte à la plus haute antiquité, puisque nous la trouvons organisée à Rome comme elle ne l'a jamais été de nos jours. Néron, qui avait la manie de jouer devant le peuple, adorait les applaudissements, et Sénèque et Burrhus, placés de chaque côté de la scène, donnaient le signal des applaudissements au peuple, que des soldats disséminés dans la salle surveillaient, devant punir de mort les citoyens qui ne donnaient pas de signes extérieurs de satisfaction. C'est peut-être en souvenir de cette forte organisation de la claque à Rome qu'on a donné le nom de *Romains* à ceux qui en assurent le service aujourd'hui, qu'on appelle aussi *chevaliers du lustre* parce que leur place a été longtemps aux premiers rangs de parterre sous le lustre.

1. *Espèces et organisation.* — La claque, telle qu'elle existe

aujourd'hui à Paris, est de deux sortes : l'une est pratiquée dans les théâtres subventionnés, sauf à l'Odéon où elle a été supprimée tout récemment, l'autre est commune à tous les autres théâtres de la capitale.

Dans les théâtres subventionnés, le chef de claque est un employé du théâtre qui a des appointements fixes, et dont les fonctions consistent à recruter un certain nombre de spectateurs qui s'engagent moyennant l'entrée gratuite à fournir les applaudissements demandés.

Au contraire, dans tous les autres théâtres de Paris, les chefs de claque sont des industriels, qui traitent de puissance à puissance avec les directeurs de théâtre, et s'engagent, moyennant des rétributions en billets souvent énormes, à soutenir les débuts d'un acteur, ou à assurer le début d'une pièce nouvelle. Ce sont des spéculateurs qui profitent d'un moment critique pour acheter à vil prix des places à un impresario malheureux, désireux d'avoir des fonds pour tenter une dernière partie. Aussi, tandis que les directeurs de théâtre meurent parfois à l'hôpital après la faillite, la plupart des chefs de claque meurent riches et honorés. Ainsi, même parmi les honnêtes, Fournier meurt à 50 ans, laissant des millions à sa veuve et à ses enfants, et Porcher laisse en mourant des millions à sa femme qui continue son commerce.

De cette différence dans la personnalité du chef de claque, découle la conséquence suivante, c'est que, tandis que la claque des théâtres subventionnés est discrète, intelligente, et de nature à provoquer les applaudissements des spectateurs indécis, la claque des autres spectacles est bruyante, fréquente, insupportable et de nature à indisposer les spectateurs contre la pièce, contre les artistes, et même contre le théâtre.

A cette différence près, la claque se recrute partout de la

même façon. Une heure environ avant l'entrée dans la salle, les personnes engagées pour le service de la claque se réunissent dans un petit café ou une brasserie près du théâtre : pour les théâtres d'un ordre inférieur, c'est chez un marchand de vins. Le chef de claque les fait entrer au théâtre par une porte dérobée, les installe aux places qui leur sont réservées et se place au milieu d'eux : après quoi, il n'y a plus qu'à attendre le lever du rideau.

Parmi les claqueurs ainsi engagés, il y a lieu de distinguer les *intimes*, les *lavables* et les *solitaires*.

Les *intimes*, comme leur nom l'indique, sont de vieilles connaissances du chef de claque et à ce titre ils jouissent de la gratuité complète. Dans les théâtres subventionnés, il n'y a que des intimes.

Les *lavables* (du mot *laver*, qui en argot signifie vendre quelque chose) sont ceux qui ne jouissent que d'une gratuité partielle, et acquittent par exemple le quart ou la moitié du prix du billet.

Les intimes et les lavables sont sous la surveillance directe du chef de claque qui les répartit à sa droite et à sa gauche, et excite leur zèle, au cas où il viendrait à se refroidir, par des rappels à l'ordre de cette nature : « Allons, là-bas, le monsieur! chauffons, s'il vous plaît! nous ne sommes pas ici pour nous amuser! »

Quant aux *solitaires*, ils forment un groupe à part et ne font partie de la claque que d'une façon indirecte et déguisée. Le solitaire est recruté parmi les amateurs de bons spectacles où il est difficile de se procurer une place. Le privilège qu'on lui fait consiste à lui fournir une entrée qu'il paie aussi cher qu'au bureau, mais qui lui donne l'avantage d'avoir une place assurée et de ne pas faire queue comme le reste des spectateurs. Moyen-

nant cette légère faveur, le solitaire s'engage à applaudir au cours du spectacle, et s'il vient à manquer à son engagement, on lui retient le léger cautionnement qu'on lui a fait déposer dans ce but.

2. *Validité des contrats relatifs à la claque.* — Telle est l'organisation de la claque dans les différents théâtres de Paris. La jurisprudence s'est toujours refusée à sanctionner les contrats relatifs à cette institution : elle les juge contraires à l'ordre public en ce qu'ils sont une cause de trouble dans les théâtres par la fréquence et l'inopportunité des applaudissements qu'ils occasionnent; elle les considère aussi comme contraires aux bonnes mœurs, car ils ont pour but de tromper la bonne foi du public par des moyens frauduleux en faisant réussir une pièce ou un artiste de valeur inférieure, ou en provoquant la chute d'une œuvre ou d'un acteur d'une valeur réelle. Voici le texte du premier jugement rendu en la matière. Il émane à la date du 31 août 1838, du Tribunal comm. de la Seine, dans l'affaire de MM. Cormon et Cournol, succédant à M. de Cés-Caupumes dans la direction du théâtre de l'Ambigu, contre Mennecier, chef de claque à ce théâtre.

« Attendu que les prétendues conventions verbales qui seraient « intervenues, tant entre Cés-Caupumes et Mennecier qu'entre « Mennecier et Cournol, auraient eu pour objet de la part de « Mennecier, moyennant un nombre fixe de billets qui lui « étaient attribués chaque fois et pour un certain temps, l'obli- « gation d'assurer par lui et les siens le succès des pièces de « théâtre représentées à l'Ambigu, à l'aide d'applaudissements « et d'autres démonstrations;

« Attendu qu'un pareil contrat est essentiellement basé sur « le mensonge et la corruption;

« Qu'il a pour objet, de la part des contractants, l'obligation « d'enrôler des agents en sous-œuvre qui se soumettent pour

« de l'argent à des manifestations et manœuvres de commande,
« et qu'en conséquence ce contrat dérogerait évidemment aux
« principes et aux lois qui intéressent les bonnes mœurs ;

« Attendu que ces conventions seraient en outre contraires
« à l'ordre public ;

« Qu'en effet, ces manifestations mensongères et achetées
« d'avance troublent chaque soir l'intérieur des théâtres, et
« détruisent violemment la liberté d'examen du public qui
« paye ;

« Qu'ainsi les conventions invoquées par Mennecier, contre
« les sieurs Cournol et Cormon, sont radicalement nulles
« comme dérogeant aux termes des articles 6, 1131 et 1133 du
« Code civil, aux lois et aux principes qui intéressent l'ordre
« public et les bonnes mœurs ;

« Par ces motifs,

« Déclare nulle, comme illicite, la convention verbale dont
« s'agit. »

Sur l'appel du sieur Mennecier, ce jugement a été confirmé par un arrêt de la 1re Chambre de la Cour de Paris, du 3 juin 1839, arrêt rapporté dans la *Gaz. des Tribunaux* des 3 et 4 juin.

Cette jurisprudence une fois connue, les directeurs de théâtre en profitèrent pour se soustraire à l'exécution des traités qui les liaient aux chefs de claque. Dutacq, le directeur du Vaudeville, invoqua à son tour l'autorité des Tribunaux pour ne pas s'exécuter après avoir touché l'argent du chef de claque. Il fut même condamné par le Tribunal civil de la Seine qui vit dans cette demande une spéculation honteuse :

« Attendu, dit ce jugement, que s'il est vrai que, sous le rap-
« port de l'entreprise des succès, les engagements pris par Cochet
« envers l'administration du Vaudeville sont contraires aux
« bonnes mœurs et à l'ordre public, il faut reconnaître que ce
« n'est là qu'un des effets de la convention, dans laquelle il

« est permis de voir, principalement, *une vente très licite de « billets dont le prix était payé d'avance à l'administration*; « et que, sous ce point de vue, la convention légalement exécutée « jusqu'au 17 juillet 1838 ne pourrait cesser de l'être, sans *que « l'administration obtînt le résultat, peu moral aussi, de cesser « de livrer la chose promise en en conservant le prix.* »

Mais la décision du Tribunal de la Seine fut cassée par la Cour d'appel de Paris, le 4 avril 1840 (*Gaz. des Trib.* du 5 avril), et la décision de la Cour d'appel, attaquée en Cassation, fut maintenue par le rejet du pourvoi du 17 mai 1841 (S. 41.1.623).

Depuis, la jurisprudence n'a plus varié ni en première instance ni en appel (v. Trib. comm. de Paris, 19 novembre 1851, *Gaz. des Trib.* du 14 novembre. — Cour de Paris, 23 juillet 1853, *Gaz. des Trib.* du 28 juillet. — Même Cour, 29 décembre 1866, *Gaz. des Trib.* du 9 janvier 1867). Ce dernier arrêt pose des principes nouveaux. Il distingue, dans les traités qui interviennent entre directeur et chef de claque, la *griffe* et la *claque.* La *griffe* est le contrat par lequel un directeur cède à forfait un certain nombre de billets par jour à une personne qui les vend à ses risques et périls : c'est une vente de billets à forfait. Quant à la *claque*, nous le savons déjà, elle consiste dans une cession de billets dans le but d'assurer le service des applaudissements. L'arrêt du 29 décembre 1866 décide que lorsque l'on retrouve, dans les rapports du directeur et du chef de claque, un traité relatif à la griffe et un autre relatif à la claque, ces deux traités sont particulièrement distincts. D'où les deux conséquences suivantes : d'abord, tandis que le premier, celui relatif à la griffe, est valable et doit recevoir son exécution, le second, celui relatif à la claque, étant illicite, n'est pas sanctionné par les Tribunaux; ensuite, la cessation ou l'inexécution du traité relatif à la claque n'influe pas sur le traité relatif à la griffe, qui doit continuer à recevoir son exécution.

Depuis 1866, les Tribunaux n'ont guère eu à statuer sur ce sujet délicat; tout au plus peut-on citer un jugement du Tribunal commercial de la Seine, du 27 juin 1896, qui confirme la jurisprudence antérieure (*Le Droit*, du 12 août; *Annales de Droit commercial*, 1896, n° 441, p. 356). La raison en est probablement que les directeurs et les chefs de claque, connaissant une jurisprudence qui leur est contraire, ont pris depuis cette époque leurs précautions pour ne pas se la voir appliquer, et traitent pour cela leurs opérations au comptant.

3. *Appréciation*. — Quoi qu'il en soit, on peut se demander si la claque est de nos jours une institution très utile, et s'il ne vaudrait pas mieux la supprimer, comme l'ont fait déjà plusieurs théâtres, qui l'ont rétablie depuis, il est vrai, mais comme cela a lieu encore en ce moment à l'Odéon.

Nous avons vu que la claque, telle qu'elle se pratique dans la majorité des théâtres de Paris, est mal faite et n'est qu'un prétexte aux spéculations auxquelles se livrent les chefs de claque. La disparition de cette claque n'est qu'à souhaiter, car son inopportunité et sa violence indisposent le public, qui est ainsi porté à déserter les théâtres où elle se pratique avec si peu d'à-propos.

Mais on ne peut pas en dire autant d'une claque bien faite : telle celle des théâtres subventionnés en général et du Théâtre-Français en particulier. Dans ces théâtres, le chef de claque n'est pas un spéculateur, mais un employé dévoué de la maison, possédant, en outre, des connaissances sinon littéraires, du moins théâtrales. Quand une pièce nouvelle va être représentée, il assiste aux dernières répétitions, et prend des notes pour marquer les passages qui lui paraissent susceptibles d'être soulignés par des applaudissements; il complète ces notes à la répétition générale en tenant compte de l'accueil du public aux

endroits à succès qu'il avait remarqués, et des passages applaudis du public et qui étaient passés pour lui inaperçus; enfin, il met la dernière main à ses observations en s'abouchant avec l'auteur de la pièce dont il reçoit encore de nouvelles lumières.

Pratiqué de cette façon, le rôle de chef de claque apparaît sous un nouveau jour : son but n'est pas de faire réussir une pièce qui n'a pas de valeur, car le public, quelle que soit la violence des applaudissements qui saluent une œuvre de cette nature, n'en n'est jamais la dupe et sait bien en sortant d'un spectacle s'il est satisfait ou non ; c'est de souligner dans un ouvrage dramatique les passages ou les situations qui méritent d'être mis en relief et de les signaler par des applaudissements à l'attention des spectateurs, qui, mieux informés, applaudissent à leur tour des passages qui sans cela auraient pu passer inaperçus ; c'est aussi de suppléer au défaut d'applaudissements émanant des spectateurs, puisque, par l'effet d'une mode ridicule et incompréhensible, il est de bon ton de ne pas applaudir et de ne pas rire au théâtre.

Ainsi comprise, la claque nous paraît indispensable et de nature à rendre de grands services aux exploitations théâtrales, car il n'y a rien de plus triste qu'un spectacle où l'on n'applaudit pas. Il est à noter, en terminant, que, supprimée à plusieurs reprises dans différents théâtres, elle n'a pas tardé à être rétablie, sa suppression ayant révélé des inconvénients qui ne se produisaient pas lors de son maintien. L'Odéon est un des rares théâtres où elle ne soit pas pratiquée pour le moment, mais il est bien à craindre que sa suppression ne soit que momentanée, et qu'un nouveau directeur ne professe pas en cette nature les opinions de M. Ginisty.

II. — *Droit de siffler.* — Tandis que le droit d'applaudir au spectacle n'est pas contesté, celui de siffler est plus discuté.

1. *Historique.* — Le sifflet a existé de tout temps, ou pour être plus exact le sifflet est contemporain des premières représentations théâtrales. On le retrouve en Grèce où les spectateurs y joignaient parfois des manifestations de mécontentement plus expressives : c'est ce qui eut lieu lors de la représentation d'une tragédie d'Euripide, au cours de laquelle le peuple se mit à lapider les acteurs, parce que Bellérophon tenait des discours immoraux, et les aurait exterminés jusqu'au dernier sans l'intervention de l'auteur qui sauva la situation en promettant le châtiment de ces discours : « Attendez, attendez seulement! il le paiera bien à la fin. »

A Rome, on retrouve le sifflet en honneur et admis par l'autorité publique, puisque l'empereur Auguste bannit l'acteur Pylade, pour avoir montré du doigt un spectateur qui le sifflait[1]. L'acteur y était exposé pour peu que dans son débit il manquât aux règles de la prononciation ou de la quantité. Horace lui-même nous parle du sifflet :

Populus me sibilat, at mihi plaudo ipse domi.

Chez nous, on trouve le sifflet en usage de très bonne heure. Les uns veulent le faire remonter à une comédie de Thomas Corneille, *le baron des Fondrières*, du 14 janvier 1686, au sujet de laquelle M. de Tralage a écrit : « C'est la première fois où « l'on ait entendu des sifflets dans le parterre. » Les autres en rapportent la première apparition à l'*Aspar* de Fontenelle, de 1680, sur la foi des vers suivants que Racine met dans la bouche d'un acteur :

Mais quand sifflets prirent commencement.
C'est, j'y jouais, j'en suis témoin fidèle,
C'est à l'*Aspar* du sieur de Fontenelle.

1. Suétone, in *Octav.*, XLV.

Quoi qu'il en soit, le sifflet était largement connu et pratiqué dès le XVII[e] siècle, comme en témoignent les passages suivants de Boileau :

Un auteur n'y fait pas de faciles conquêtes ;
Il trouve à le siffler des bouches toujours prêtes ;
Chacun peut le traiter de fat et d'ignorant,
C'est un droit qu'à la porte on achète en entrant.
. . . .
Un clerc, pour quinze sous, sans craindre le holà,
Peut aller au parterre attaquer Attila.
. . . .
Chapelain veut rimer, et c'est là sa folie;
Mais bien que ses durs vers, d'épithètes enflés,
Soient des nouveaux grimauds, chez Ménage sifflés...

Le sifflet fut encore plus largement pratiqué dans les siècles suivants, et les artistes de talent comme Talma, les écrivains de mérite comme Voltaire, Beaumarchais, Victor Hugo n'en furent pas exempts. Mais c'est surtout après 1830, à l'époque du romantisme, que le sifflet fut en vogue, car il permettait à une grande partie des spectateurs de témoigner son mécontentement pour des pièces qui n'étaient pas de son goût.

2. *Légitimité.* — Aujourd'hui, le sifflet est pratiqué d'une façon très modérée, et la légitimité en est reconnue par la justice. Il faut toutefois apporter en cette matière un tempérament qui nous est indiqué par M. Desjardins[1] :

« Le sifflet a du bon pourvu qu'on n'en abuse pas. Il devient « détestable dès qu'une minorité s'en sert pour opprimer une « majorité. Si on achète à la porte le droit de siffler, on y achète « aussi celui d'écouter. La liberté des uns est précisément « limitée, comme la plupart des libertés, par celle des autres. « La tâche du législateur et du juge est précisément de défendre

1. *Le sifflet au théâtre*, t. 128 du compte rendu des séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques, p. 777.

« ceux-ci contre cela et de veiller à ce qu'une poignée de
« spectateurs turbulents ne dicte pas ses volontés au reste du
« public. »

Pour obtenir ce résultat, l'officier de police est investi, par la loi du 19 janvier 1791, d'un pouvoir important, puisque tout citoyen est tenu de lui obéir provisoirement : ce texte de loi lui permet de faire sortir de la salle du spectacle une personne qui, par ses sifflets inopportuns ou réitérés, trouble la représentation.

Mais c'est là toute la peine qu'encourt le spectateur. On a essayé, à plusieurs reprises, d'appliquer, à ceux qui auraient troublé une représentation en sifflant, l'article 479 du Code pénal ainsi conçu :

« Seront punis d'une amende de onze à quinze francs inclu-
« sivement..... 8° les auteurs ou complices de bruits ou tapages
« injurieux ou nocturnes, troublant la tranquillité des habi-
« tants. »

La Cour de cassation s'est à bon droit refusée à faire l'application de ce texte qui n'a certainement pas été écrit en vue de l'hypothèse à laquelle on voulait l'appliquer (Cass., 25 juillet 1846, D.P. 46.4.39).

On a essayé d'obtenir le même résultat en se basant sur l'ordonnance de police du 12 février 1828, qui défend de troubler la tranquillité du spectacle par des clameurs, par des applaudissements ou des signes d'improbation *avant que la toile ne soit levée ou pendant les entr'actes*, mais cette ordonnance ne prévoit pas le cas de trouble après que la toile est levée.

C'est ce défaut de texte de loi, réprimant l'usage du sifflet pendant la représentation, qui a permis au Tribunal de simple police de Paris d'acquitter, le 1 août 1845, deux étudiants cou-

pables d'avoir sifflé à outrance pendant la représentation de *Mimi Pinson* au théâtre des Variétés :

« Attendu, dit le jugement, que le droit d'exprimer son « opinion sur les pièces de théâtre est consacré par l'usage ;
« Que les prévenus en ont usé légitimement,
« Les renvoie de la plainte sans dépens. »

La lacune de l'ordonnance de 1828 a été comblée postérieurement par l'ordonnance du 16 mars 1857 qui s'exprime ainsi :

« Article 34..... Il est défendu, soit avant le lever du rideau, « *soit pendant les représentations* ou les entr'actes, de *troubler* « *l'ordre* en causant du tapage, en faisant entendre des cla- « meurs ou en interpellant des acteurs. »

Mais le texte véritable, qui régit aujourd'hui la matière, est l'art. 91 de l'ordonnance du 16 mai 1881, ainsi conçu :

« Il est défendu de troubler la représentation ou d'empêcher « les spectateurs de voir ou d'entendre le spectacle annoncé de « quelque manière que ce soit. »

Donc, aujourd'hui, comme de tout temps d'ailleurs, la légitimité du sifflet est parfaitement reconnue ; la seule limitation que l'on doive lui imposer, c'est que son exercice ne se change pas en abus, et ne constitue pas, pour quelques individus étourdis ou de mauvaise foi, un moyen de troubler le spectacle, et d'empêcher une majorité de spectateurs d'entendre ce qui se dit en scène.

SECTION IV

DROIT DE NE PAS SE SOUMETTRE A DES EXIGENCES DE TOILETTE

Enfin, le spectateur n'est pas obligé de se soumettre à des exigences de toilette. On ne saurait lui refuser la place indiquée sur son billet sous prétexte, pour un homme, qu'il n'est pas en habit, pour une dame, qu'elle n'est pas en toilette de soirée.

C'est là une question dont la solution est certaine en doctrine et en jurisprudence. Voici ce que nous dit à cet égard M. Ch. Lesenne (*Code des Théâtres*, p. 305), au mot *Toilette des spectateurs* :

« Tout spectateur a le droit formel d'exiger la place indiquée « sur son billet, et non ailleurs. Le directeur ne saurait le con- « traindre à se conformer à des convenances locales, telles que « des exigences de toilette. S'il lui refusait l'entrée du théâtre, « le spectateur serait en droit de réclamer la valeur du billet et « des dommages-intérêts. »

Tel est aussi l'avis de MM. Lacan et Paulmier (t. II, p. 5, n° 479) :

« Les théâtres sont des lieux publics ; ils sont ouverts à « toutes les classes de la société, sous la seule condition de « payer le prix d'entrée. Celui qui a payé sa place et pris un « billet a le droit d'être admis, quelle que soit sa position « sociale ou l'humilité de son existence, pourvu qu'il n'ait rien « de contraire à la décence. Une ordonnance du 2 avril 1780 « faisait défense à tous domestiques portant livrée, sans aucune « exception ni distinction, d'entrer à l'Opéra ou aux deux « Comédies et autres spectacles, même en payant. Il est évi- « dent que cette disposition ne saurait recevoir aujourd'hui son

« application en présence du principe d'égalité qui fait la base « de notre droit public. Quiconque a le moyen de payer une « place dans un théâtre a capacité suffisante pour l'occuper. »

Quant à la jurisprudence, elle a eu quelquefois l'occasion de se prononcer et elle a sanctionné toujours l'avis des auteurs précités. C'est ce que le Tribunal de paix du troisième arrondissement a admis au profit d'un spectateur, qui, porteur d'un billet de première galerie, s'était vu refuser ces places sous prétexte que la dame qui l'accompagnait n'avait pas de chapeau. Voici la teneur de ce jugement intéressant, rendu le 17 juin 1831, dans l'affaire de M. Villette fils, boulanger, contre M. Delestre Poirson, directeur du Gymnase, et M. Eugène Scribe, homme de lettres :

« En ce qui touche la demande formée contre M. Delestre « Poirson, attendu que le motif de son refus, tiré de ce que la « demoiselle Pollet n'avait pas de chapeau, est aussi mal fondé « qu'absurde ; mais attendu qu'il articule que le billet n'étant « pas émané de son administration n'est pas obligatoire à son « égard et que le contraire n'est pas prouvé ;

« En ce qui touche M. Eugène Scribe, attendu qu'il est arti- « culé et non contesté que le billet dont Villette était porteur « avait été donné par Scribe à Pollet pour accomplir une obli- « gation par lui contractée ;

« Le Tribunal,

« Donne défaut contre Delestre Poirson et contre Scribe, « renvoie Delestre Poirson de la demande et, statuant à l'égard « de Scribe, ordonne que dans trois jours il sera tenu de four- « nir à Villette fils un billet de première galerie pour une « représentation semblable à celle du 20 mai dernier, sinon « à lui payer la somme de 9 francs pour lui tenir lieu dudit « billet, et le condamne, en outre, à 80 francs de dommages- « intérêts et aux dépens. »

Il est donc bien certain que les spectateurs ne sont pas obligés de faire une toilette spéciale pour aller au théâtre. *Il suffit que leur mise soit décente et correcte.*

Le principe que les spectateurs ne sont astreints, au point de vue de leur toilette, qu'à être décents et corrects, comporte pourtant une exception. C'est celle qui résulte des règlements particuliers à un théâtre exigeant le port d'une toilette spéciale ou défendant une certaine tenue à certaines places déterminées. Pour que ces règlements soient applicables, il faut que le spectateur n'ait pas pu les ignorer, et il en sera ainsi quand on aura pris pour les porter à sa connaissance les deux moyens de publicité suivants : affichage de l'exigence requise au-dessus du bureau où l'on délivre les billets et mention de la particularité de toilette exigée sur les billets délivrés par ces bureaux.

On procède ainsi à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Français pour la défense faite aux dames dans ces théâtres de ne se présenter aux fauteuils d'orchestre que sans chapeau. Cette question du chapeau des dames vient d'obtenir un regain d'actualité, grâce à la campagne entreprise par la presse pour faire étendre à tous les théâtres les mesures admises dans les trois théâtres dont nous venons de parler, et à l'incident survenu tout récemment à l'Athénée-Comique.

A la deuxième représentation de *Madame Putiphar*, vers la fin de février 1897, un spectateur, placé aux fauteuils d'orchestre, s'obstina à garder son chapeau haut de forme sur la tête malgré les protestations des autres spectateurs et les cris répétés de « chapeau ! chapeau ! ». Cependant le vacarme devint tel qu'un inspecteur s'approcha du manifestant pour lui enjoindre de se découvrir, mais celui-ci avait, paraît-il, des raisons de n'en rien faire.

« Je garde mon chapeau, dit-il à l'inspecteur, puisqu'il y a

« devant moi des dames dont les chapeaux monumentaux me « cachent absolument ce qui se passe sur la scène, et si la « direction n'interdit pas aux dames de l'orchestre leur cha- « peau, je suis fermement décidé, en matière de protestation, à « garder le mien : c'est absolument mon droit. »

L'inspecteur le menaça alors du commissaire de police et, pour éviter tout conflit, le spectateur sortit de la salle, se contentant de réclamer au contrôle le prix de son fauteuil puisque c'était par la faute du directeur qu'il ne pouvait pas assister à la représentation ; mais sur ce chapitre, comme sur le précédent, il ne put obtenir gain de cause.

Le lendemain, M. Charlot, directeur de l'Athénée-Comique, recevait une citation à comparaître devant le juge de paix du IX[e] arrondissement pour s'entendre condamner à payer à M. Jean-Jules-Samuel Bernard le remboursement du prix du fauteuil d'orchestre et 50 fr. de dommages-intérêts.

Voici les motifs de la citation :

« Attendu, en droit, qu'aucune prescription n'impose aux « hommes l'obligation de se découvrir quand ils assistent, dans « un théâtre, à une représentation ;

« Attendu que l'on objecterait vainement que les chapeaux « dits « à haute forme » sont susceptibles de gêner la vue des » autres spectateurs ;

« Attendu, en effet, que les chapeaux de femme, qui, par « leurs dimensions ridiculement exagérées, causent une gène « autrement plus grave que celle résultant du chapeau d'homme, « sont pourtant tolérés à toutes les places dans tous les « théâtres :

« Attendu que la différence du sexe ne saurait suffire pour « expliquer cette inégalité dans la tolérance d'un véritable abus « à une époque surtout où beaucoup de femmes, paraissant « revendiquer les droits des hommes, devraient commencer par

« se soumettre aux mêmes obligations au lieu d'imposer leurs
« modes ridicules et abusives dans la coiffure;

« Attendu que les hommes ont plus de motifs que les femmes
« à vouloir garder le chapeau sur la tête; que notamment il y
« en a parmi eux qui, étant fâcheusement atteints de calvitie,
« sont exposés à des rhumes...

M. Charlot comprit qu'en laissant marcher l'affaire il courait à une condamnation certaine, et il fit des avances à M. Samuel Bernard qui les accepta.

Voici quelle fut la solution du litige : elle est consignée dans la lettre écrite par M. Charlot à son avocat, M. Albert Richard, au lendemain de la transaction.

« Mon cher maître,

« Ouf! le gros procès est arrangé. J'ai vu M. Bernard et nous
« nous sommes expliqués fort amicalement. Il m'a dit d'abord
« qu'il n'avait aucune raison personnelle de m'être désagréable,
« mais qu'il voulait « faire trancher une grosse question de
« principe... »

« Je lui ai répondu que j'étais de cœur avec lui, mais qu'il
« m'était impossible à moi seul de changer des usages établis
« dans tous les autres théâtres; j'ai ajouté : « Tôt ou tard la
« réforme s'imposera, mais que les modistes commencent! »
« Bref, nous sommes tombés d'accord.

« J'ai remis à M. Bernard « une bonne loge de face » en
« échange de son fauteuil; il pourra voir ainsi *Madame Putiphar*
« tout à son aise et il a été convenu qu'il ne donnerait pas suite
« à sa citation. Vous pouvez donc prévenir Me Sénard.

« Bien cordialement à vous.

Maurice Charlot.

Il est regrettable que cette affaire n'ait pas eu une solution judiciaire, mais la solution amiable qui l'a terminée est suffisamment concluante. Les avances de M. Charlot contiennent la reconnais-

sance du droit du spectateur de garder son chapeau au spectacle, comme protestation contre les inconvénients qui résultent des dimensions disproportionnées des chapeaux des dames. Elles constituent l'aveu de la légitimité des réclamations de M. Samuel Bernard et montrent toute la nécessité d'une réforme urgente en cette matière.

On comprend, en effet, combien il est désagréable pour un spectateur qui a payé sa place de 6 à 10 fr. de ne pas pouvoir se rendre compte de ce qui se passe sur la scène, par l'effet de l'entassement de fleurs, de plumes, d'oiseaux et d'objets indéfinissables posés sur la tête des dames assises devant lui.

Pour éviter les inconvénients qui résultent de cet état de choses, M. Pierre Giffard (*La vie au Théâtre*, p. 38) se contente de donner aux dames le conseil suivant : « Porter des chapeaux « décents sans se soucier de la mode inventée chaque année par « quatre farceuses de modistes et couper sans pitié les fleurs, « les plumes et les rubans excessifs qui font tant souffrir le bon « voisin au théâtre. » Discuter la portée d'un pareil remède nous paraît superflu, car il est bien certain que les dames, placées, d'un côté, entre les exigences de la mode, et de l'autre entre le désagrément qu'elles peuvent causer au théâtre à un voisin qui se contentera le plus souvent de ronger son mors en silence, n'hésiteront jamais.

Un moyen plus efficace consiste dans la façon de disposer les fauteuils d'orchestre. Dans la plupart des théâtres de Paris, les fauteuils d'orchestre sont placés les uns derrière les autres et sur un plan horizontal : c'est cette disposition qui est vicieuse et qui exagère encore les inconvénients des chapeaux excessifs. Une première réforme consistera à disposer les fauteuils d'orchestre non pas sur un plan horizontal, mais sur un plan légèrement incliné, de façon que les spectateurs des derniers rangs,

en regardant sur la scène, n'aient pas leur vue obstruée par les panaches des chapeaux ; une autre réforme consistera à placer les fauteuils non pas les uns derrière les autres mais à les intercaler de façon que le rayon visuel du spectateur, passant entre les épaules des spectateurs placés devant lui, arrive à la scène sans être intercepté sur son parcours. Ces deux réformes ont déjà été opérées dans quelques théâtres de Paris et notamment à la Renaissance : les résultats qu'elles donnent sont tellement satisfaisants qu'on ne saurait trop conseiller cette disposition aux directeurs qui ont des remaniements à faire subir à leur théâtre, et qu'on aurait grandement tort de ne pas l'appliquer dans les théâtres à construire.

Mais, mieux que le conseil de M. Giffard, mieux que la demi-mesure résultant d'une disposition déterminée des fauteuils d'orchestre, une déclaration des directeurs de théâtre, refusant d'admettre à certaines places les dames avec des chapeaux, remédierait à l'inconvénient contre lequel on réclame tous les jours. En Angleterre et en Amérique, cette mesure est déjà depuis longtemps adoptée ; en France, il en est de même à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Français, et il serait à souhaiter que les autres théâtres consentissent à suivre un exemple aussi salutaire. Cette mesure, si elle était générale, et pour cela les directeurs des divers théâtres n'auraient qu'à la prendre en commun, ne porterait aucun préjudice aux exploitations théâtrales : les hommes, ayant un ennui de moins à redouter, prendront plus volontiers le chemin du théâtre ; quant aux dames, au lieu de faire des effets de chapeaux, elles se contenteront de faire des effets de coiffures, ce qui sera plus apprécié par tous les spectateurs, par ceux des fauteuils d'orchestre surtout.

CHAPITRE II

DROITS SPÉCIAUX RÉSULTANT DE LA LOCATION OU DE L'ABONNEMENT

Nous venons d'étudier dans le chapitre précédent les droits qui appartiennent à tout spectateur qui assiste à la représentation d'une pièce ; mais, à côté de ces spectateurs qui n'ont d'autre contrat avec l'administration théâtrale que celui qui résulte de l'achat d'un billet au bureau un peu avant la représentation, il en est une foule d'autres qui ont des rapports de droit plus multiples et plus précis avec le directeur : ces rapports résultent de la location ou de l'abonnement, et nous allons les déterminer sous les quatre divisions suivantes :

Section I. — Billets d'entrée dont on est titulaire avant la représentation ;

— II. — Abonnements ;

— III. — Location des loges ;

— IV. — Entrées.

SECTION I

BILLETS D'ENTRÉE DONT ON EST TITULAIRE AVANT LA REPRÉSENTATION

Les billets d'entrée dont on peut être titulaire à l'avance sont de trois sortes :

1° Les billets d'entrée payants ;
2° — gratuits ;
3° Les billets à droit.

§ 1. — Billets d'entrée payants.

Les billets d'entrée payants sont ceux qui ont été pris au bureau de location, quelques jours ou quelques heures seulement avant la représentation à laquelle ils donnent droit. Les directeurs ne peuvent donner en location que des fauteuils ou des stalles, en un mot des places numérotées ; la location doit cesser avant l'heure de l'introduction du public dans la salle : les places à mesure qu'elles sont louées sont marquées d'un signe spécial sur la feuille de location, et un double de cette feuille doit être remis au commissaire de police de service avant l'introduction du public.

Les billets pris en location donnent au titulaire le droit d'assister à la représentation qui doit être donnée à la date portée sur le billet, et d'avoir à cette représentation sa place assurée. En conséquence, la place louée doit rester à la disposition du titulaire pendant toute la durée du spectacle : même au dernier acte, cette place ne saurait être donnée à une autre personne sous prétexte que le titulaire ne se présentera probable-

ment pas. Si celui-ci arrivant au dernier acte trouvait sa place occupée et ne pouvait pas en prendre possession, il pourrait obtenir la restitution du prix de sa place et des dommages-intérêts.

Le second droit de celui qui a pris un billet en location consiste dans la faculté qu'a cette personne de céder son entrée à un tiers à titre gratuit ou onéreux, même au vu et au su de l'administration théâtrale et sans que celle-ci puisse s'en plaindre. Le titulaire d'un billet pris en location n'en reste pas moins soumis aux ordonnances de police qui interdisent la vente des billets sur la voie publique aux abords des théâtres, mais ces ordonnances ne produisent effet que dans les rapports du vendeur avec l'autorité, sans influer sur les relations juridiques du vendeur et de l'acheteur.

Donc, le directeur doit respecter une vente conclue dans ces conditions, et reconnaître à l'acheteur tous les droits que le billet aurait conférés à son titulaire primitif. Ce principe a été souvent consacré par la jurisprudence. C'est ainsi que le 28 février 1837, M. Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, fut condamné par le Tribunal commercial de la Seine, envers M. Schlesinger, éditeur de musique, à 500 fr. de dommages-intérêts, à l'affiche du jugement au nombre de 50 exemplaires, et à son insertion dans quatre journaux au choix du demandeur, pour avoir mis en pièces un billet acheté par M. Schlesinger dans le voisinage du théâtre.

Un jugement analogue a été rendu le 8 octobre 1852 au profit de M. Barre, avocat, qui, s'étant présenté à la Comédie-Française avec un billet d'auteur signé Murger, s'était vu refuser l'entrée de ce théâtre sous prétexte que de son propre aveu le billet avait été acheté. (*Gazette des Tribunaux* du 9 novembre 1895.)

« Attendu, dit le jugement, que les billets d'auteurs délivrés « aux auteurs par les administrations théâtrales doivent être « considérés, aux termes de l'ordonnance de 1826, comme un « supplément du droit d'auteur proprement dit, fixé à une « quote-part de la recette ;

« Qu'il en résulte que les auteurs en possession de ces billets « peuvent les vendre et que les acheteurs de ces billets ont droit « de revendiquer la place que lesdits billets leur assignent ;

« En fait, attendu que Barre, le 12 juillet dernier, ayant acquis « un billet d'auteur, a éprouvé de l'administration du Théâtre-« Français le refus de la place à laquelle lui donnait droit son « billet ;

« Que ce refus et les conséquences qui en ont été la suite lui « ont causé un dommage dont il lui est dû réparation ;

« Que le Tribunal a les éléments suffisants pour déterminer « la quotité de dommages-intérêts auxquels a droit le deman-« deur ;

« Le Tribunal condamne Houssaye ès-noms à payer à Barre « la somme de 100 fr. à titre de dommages-intérêts ;

« Dit qu'il n'y a lieu de statuer sur le surplus des demandes « de Barre, et condamne Houssaye ès-noms aux dépens envers « toutes les parties. »

Ces condamnations exemplaires ont produit un effet salutaire et, depuis, les administrations théâtrales n'ont plus refusé l'entrée aux titulaires de billets achetés ailleurs qu'aux bureaux du théâtre.

Outre les droits résultant de la location, qui consistent à avoir une place assurée à quelque moment de la soirée qu'on se présente lors de la représentation pour laquelle on a loué, et à pouvoir céder la place prise en location à titre gratuit ou onéreux, le titulaire d'une place de cette nature jouit, une fois qu'il est au spectacle, des droits examinés au chapitre précédent, qui sont l'apanage de tous les spectateurs.

§ 2. — Billets de faveur.

Les billets gratuits ou de faveur sont ceux que délivrent les administrations théâtrales sans exiger en retour aucune rémunération pécuniaire.

I. — *A qui les billets de faveur sont-ils délivrés?* — La plupart des billets gratuits sont délivrés aux divers journaux sur la demande de leurs rédacteurs; ils constituent dans ce cas le paiement de la réclame gratuite faite par ce journal au théâtre qui donne ces billets. D'autres sont donnés aux acteurs, surtout lorsque la pièce ne fait plus salle comble; on dit alors que l'administration *fait le service* aux artistes; le but du *service* est, en garnissant la salle de spectateurs, de faire croire à ceux qui ont payé leurs places que la pièce fait encaisser au directeur des recettes élevées et qu'elle tiendra longtemps encore l'affiche. Enfin, les billets de faveur sont encore donnés aux auteurs et à tous ceux qui ont des relations assez cordiales avec l'administration théâtrale pour en obtenir; dans ce cas, ils constituent de pures libéralités dont la conséquence est de répandre dans la salle un groupe de spectateurs, amis de la maison et qui paieront leurs places en applaudissements et en rappels.

II. — *Droits que confèrent les billets de faveur.* — Qu'ils soient délivrés à la presse, aux acteurs ou aux amis, les billets de faveur confèrent à celui qui en est titulaire les mêmes droits et les mêmes pouvoirs.

Le billet gratuit, portant la date de la représentation pour laquelle il est délivré, oblige le directeur à faire assister ce jour-là au spectacle celui qui en est porteur. Quand le billet de faveur contient la désignation de la place à laquelle il donne

droit, c'est à cette place qu'a droit le titulaire sous peine de dommages-intérêts de la part du directeur. Le plus souvent les billets de cette nature ne portent l'indication d'aucune place, mais il faut reconnaître que les administrations théâtrales n'en profitent pas pour mal caser ceux qui en sont porteurs, et qu'au contraire, elles leur donnent les meilleures places de la salle : fauteuils d'orchestre ou de balcon.

Les billets de faveur sont valables pour le spectacle et le jour qui y sont énoncés ; en vain les directeurs, après en avoir délivré pour un jour fixe, croiraient pouvoir les annuler en déclarant ce jour-là sur leurs affiches qu'ils ne les recevront pas ; une pareille déclaration n'a aucune valeur, car, par la délivrance du billet gratuit, il s'est formé un contrat par lequel une des parties a acquis le droit au spectacle promis et l'autre a contracté l'obligation de l'y faire assister, et ce contrat ne peut pas être annulé par la volonté d'un seul des co-contractants.

Au contraire, la clause suivante que l'on trouve fréquemment sur les billets de faveur est parfaitement valable : « Le présent billet ne donnera plus aucun droit s'il est présenté après le commencement du spectacle ». Cette clause constitue une condition mise à la libéralité du directeur, et faute par le spectateur de remplir la condition requise, il ne pourra plus exiger l'exécution du contrat. En dehors de cette condition, le porteur d'un billet gratuit a droit au spectacle, même s'il se présente après le lever du rideau, et si l'administration ne peut pas le placer, il peut la poursuivre en dommages-intérêts.

III. — *Comparaison des billets gratuits et des billets payants.* —Les billets gratuits se distinguent des billets payants à plusieurs points de vue.

D'abord, tandis que les billets payants sont cessibles à titre

gratuit ou onéreux, les billets de faveur sont généralement incessibles à titre onéreux, grâce à la mention suivante : « Ce billet sera nul s'il a été acheté ». Cette première différence est plus théorique que pratique; il sera, en effet, très difficile à une administration théâtrale de savoir si un billet de faveur qui lui est présenté a été cédé à titre gratuit ou onéreux, et pour ne pas s'attirer de désagréments, elle accordera toujours l'entrée à celui qui le lui présentera. Les directeurs de théâtre sont au reste bien convaincus de l'inutilité de cette mention, témoin M. Lemonnier (*Les abus du théâtre*, p. 136) :

« Comme tous mes confrères, dit-il, j'ai fait imprimer sur « les coupons gratuits : *ce billet sera nul s'il a été acheté*, et « je me demande vraiment pourquoi. Un monsieur qui a payé « son billet n'ira pas s'en vanter, il est bien trop satisfait « de paraître bénéficier d'une faveur! »

Quoi qu'il en soit, dans les cas où l'administration croira devoir refuser l'entrée du théâtre au porteur d'un billet de faveur, sous prétexte qu'il aurait été acheté, elle s'exposera à se voir attaquer en justice par celui-ci et à être condamnée si elle ne parvient pas à établir que réellement le billet de faveur a été acheté.

En second lieu, les billets payants sont remboursés au cas de relâche; les billets de faveur ne peuvent pas l'être puisque aucune somme n'a été déboursée pour leur acquisition ; toutefois il peut y avoir lieu à dommages-intérêts au cas où le relâche n'est pas la conséquence d'une force majeure, mais le simple résultat d'un caprice de l'administration. Comme le relâche d'ordinaire est annoncé à l'avance, ces dommages-intérêts n'auront pas grand fondement puisque le demandeur prévenu du relâche ne se sera même pas déplacé, et nous pensons que le titulaire

d'un billet gratuit, en présence d'un relâche, fera bien de se contenter de faire renouveler son billet pour une autre date.

Enfin, en dernier lieu, tandis que le spectateur qui a payé sa place a droit de réclamer pour changement de spectacle ou de distribution et pour coupures, avec les distinctions que nous avons indiquées au chapitre précédent, le spectateur à titre gratuit ne jouit pas de ce droit. Le directeur ne s'est engagé envers lui qu'à lui assurer l'entrée le jour convenu. Le porteur du billet de faveur ne peut donc pas se plaindre si le spectacle n'est pas ce jour-là conforme à l'affiche, et il doit se contenter de la représentation telle qu'on la lui donne.

IV. *Appréciation.* — Les billets de faveur ont pris de nos jours une extension extraordinaire : une bonne moitié des personnes qui vont au spectacle sont titulaires de coupons gratuits. Cette profusion des entrées de faveur explique la cherté des places : il faut, en effet, que les spectateurs qui n'ont pas d'aboutissants payent pour ceux qui vont au théâtre sans bourse délier; elle est aussi souvent une des causes principales de la ruine de beaucoup d'administrations théâtrales. C'est pourquoi, il importerait de changer au plus vite cet état de choses, soit que les directeurs prissent le parti de ne délivrer de billets gratuits qu'à bon escient et en connaissance de cause, soit que les billets gratuits fussent frappés d'un droit qui serait versé à l'Assistance publique et dégrèverait d'autant le droit des pauvres payé par les directeurs à l'occasion des billets payants. C'est la solution qui paraît la plus sage à M. Lemonnier (p. 140) :

« On cherche un moyen, dit-il, de supprimer le droit des « pauvres sans faire tort à l'assistance publique qui a besoin « des millions que les théâtres lui abandonnent malgré eux.

« Ce moyen est tout trouvé. Vous voulez aller au spectacle

« avec des billets de faveur ? Eh bien ! payez un droit, non pour
« nous directeurs, mais pour les pauvres...

« Si l'on se rend compte que les théâtres de Paris donnent
« par an 1.500.000 places de faveur (et je n'exagère pas!) on
« voit quelle jolie somme on encaisserait ainsi. L'Assistance y
« trouverait son compte et les budgets des directeurs seraient
« dégrevés d'autant.

« Le public des faveurs s'habituerait vite à cette contribution,
« car ce que veut surtout ce public-là, c'est aller au théâtre dans
« d'autres conditions que le commun mortel. »

§ 3. — Billets à droit.

Les billets à droit sont des billets délivrés par les administrations théâtrales, qui ne peuvent plus réunir un assez grand nombre de spectateurs payant le prix entier, billets qui donnent à ceux qui en sont titulaires l'avantage de ne payer que le prix qui est porté.

Le billet à droit a été créé pour remédier à l'excessive cherté qu'ont atteinte de nos jours les places de théâtre et pour permettre à un directeur qui ne *tient pas un succès* de faire durer pendant longtemps les représentations de sa pièce; c'est un expédient qui permet de mener une pièce à la 200e représentation au lieu de l'arrêter à la 30e ou à la 40e.

L'émission des billets à droit est donc favorable aux directeurs; elle l'est dans la même mesure aux auteurs, qui voient par ce moyen leur pièce jouée pendant des mois et qui perçoivent pendant tout ce temps leurs droits. Aussi les auteurs seraient mal venus à se plaindre d'une émission de billets de cette nature. C'est ce qu'a décidé dernièrement (janvier 1897) la 3e chambre du Tribunal civil de la Seine dans l'affaire de M. Gandillot, contre M. Marx, directeur du théâtre de Cluny, et contre la Société des auteurs et compositeurs drama-

tiques. M. Gandillot poursuivant M. Marx pour avoir cédé à des intermédiaires un certain nombre de billets moyennant un prix inférieur au tarif de location, en un mot pour avoir émis des billets à droit, et la Société des auteurs, pour avoir perçu les droits d'auteur dont le recouvrement est à sa charge, sur le prix réel produit par la vente de ces billets, au lieu de les percevoir sur la somme produite par ces mêmes billets s'ils avaient été vendus au prix ordinaire du tarif du théâtre. Le Tribunal a reconnu que la Société des auteurs avait agi régulièrement, et que les directeurs avaient le droit d'émettre des billets à droit sans que l'auteur puisse s'en plaindre. Cette solution est conforme au reste à la plus stricte équité. Le directeur, aussi bien que l'auteur, plus même que lui, car tandis que l'auteur n'est intéressé dans la recette qu'à concurrence de 10 ou 12 0/0 le directeur y est intéressé à raison des 88 ou 90 0/0 restants, a tout intérêt à ne pas émettre des billets à droit : s'il en émet, en effet, à un moment où l'on peut trouver encore des spectateurs à prix entier, il diminue son émolument d'une façon notable, mais plutôt que de jouer devant une salle vide, on conçoit aisément qu'il ait recours à ce procédé qui lui permet de réunir un certain nombre de spectateurs et de réaliser un petit bénéfice, qui, malgré sa modicité, est encore préférable à un déficit.

Ajoutons que les billets à droit sont très appréciés du public, qui est heureux de s'offrir, pour un prix restreint, un spectacle qu'il sait avoir été payé plus cher par ceux qui l'ont vu avant lui et par ses voisins.

Les billets à droit étant à la fois favorables aux auteurs dramatiques et au public, on ne peut que les considérer d'un œil bienveillant, et qu'en conseiller l'émission quand le besoin s'en fait sentir. C'est aussi l'opinion de M. Lemonnier (p. 145) qui, ayant été à la tête de plusieurs théâtres de Paris, connaît la question à fond :

« On prétend, dit-il, que c'est le billet à droit qui tue les exploi-
« tations théâtrales qui en font usage. C'est là une erreur. Le
« billet à droit est un moyen de diminuer le prix des places, et
« les théâtres qui s'en servent ont leurs raisons. S'ils ont un vrai
« succès, ils le suppriment et le public paie place entière sans
« se plaindre, car il veut absolument voir la pièce en vogue. Mais
« si l'ouvrage est ordinaire, le billet à droit, remis en circulation,
« décide le spectateur à s'offrir ce spectacle par économie. »

Les billets à droit ne portent souvent pas de date ; dans ce cas, ils ne constituent qu'une promesse faite par l'administration de réduire le prix des places, mais n'obligent pas cette administration à les fournir à première réquisition. Quand ils portent une date, le directeur doit donner les places pour l'époque portée au billet, sous peine de dommages-intérêts. C'est ce qui résulte du jugement suivant du Tribunal civil de la Seine du 25 janvier 1884 :

« Attendu que Lassez demande que Paul Clèves, directeur
« de la Porte Saint-Martin, soit tenu de mettre à sa disposition,
« pour le jour qui lui conviendra et moyennant le versement
« de 2 fr., une place de la catégorie de celles habituellement
« affectées aux billets à droit, c'est-à-dire un fauteuil d'orchestre
« ou de balcon, et à lui payer 100 fr. à titre de dommages-
« intérêts, à raison du préjudice qui lui a été causé, alors qu'on
« lui a refusé l'entrée du théâtre en prétendant qu'il devait
« payer 4 fr. et non 2 fr. ;
« Attendu que la difficulté naît de l'interprétation à donner
« au billet dont Lassez était porteur, et qui était ainsi conçu :
« *Théâtre de la Porte Saint-Martin. Bon pour deux places ;*
« *Représentation du 22 juin, Monsieur Legrand. Ce billet ne*
« *peut être vendu. Il sera perçu 2 fr. par place* ;
« Attendu que Lassez soutient qu'étant seul lorsqu'il a pré-
« senté ledit billet au contrôleur du théâtre, il ne devait payer
« que 2 fr. ; que la mention : « *il sera perçu 2 fr. par place* »

« établit pour le bénéficiaire le droit de ne payer que propor-
« tionnellement au nombre de places occupées ;
« Attendu que cette interprétation ne saurait être accueillie ;
« qu'en effet, le billet de théâtre, délivré d'avance pour une
« représentation déterminée, et surtout à une personne dénom-
« mée, donne au porteur le droit d'exiger le nombre de places
« promises à peine de dommages-intérêts contre le directeur :
« que si, dans ce cas, le porteur d'un billet de deux places a le
« droit d'exiger ces deux places, l'administration, de son côté,
« a le droit d'exiger le prix attaché à ces deux places, alors qu'il
« ne se présenterait qu'un seul bénéficiaire ;
« Attendu que la mention du billet dont il s'agit en l'espèce :
« *Il sera perçu 2 fr. par place* » se rattache à cette autre
« mention : « *bon pour deux places* » ; que l'administration
« ne pouvant diviser son engagement et ne délivrer qu'une
« place, le porteur ne peut davantage diviser son obligation,
« et ne payer que 2 francs ;
« Qu'ainsi la demande de Lassez est mal fondée ;
« Confirme, etc. »

SECTION II

DES ABONNEMENTS

L'abonnement est un contrat entre un particulier et une administration théâtrale, par lequel celui-ci s'engage à verser une somme déterminée qui lui donnera le droit d'assister à un certain nombre de représentations. L'abonnement entraîne le droit aux représentations et le droit aux places.

I. — *Droit aux représentations.* — Le premier effet de l'abonnement est de conférer à l'abonné le droit d'assister aux

représentations convenues. Ce droit aux représentations sera plus ou moins étendu selon que l'abonnement aura été conclu pour un certain nombre de représentations ou pour un certain temps.

Conclu pour un certain nombre de représentations déterminées, il donne droit à toutes les représentations promises: si la direction ne peut pas, par force majeure ou autrement, les donner toutes, il y aura lieu à ventilation du prix de l'abonnement et à restitution de la partie de ce prix correspondant au nombre de représentations qui n'aura pas été fourni. Un abonnement de cette nature est celui qui existe à l'Odéon pour les matinées classiques. Faute par le directeur de cet établissement de donner le nombre de matinées promises, les abonnés pourront réclamer une restitution du prix équivalente au nombre des matinées non fournies.

Conclu au mois ou à l'année, l'abonnement a un tout autre caractère. Celui qui est abonné dans ces conditions se soumet aux courtes interruptions qui pourraient provenir de force majeure, mais à celles-là seulement. Si ces interruptions se présentaient avec un certain caractère de continuité, il y aurait lieu soit à résiliation de l'abonnement, soit à restitution équivalente du prix, soit à remplacement des représentations dont on a été privé : il en serait ainsi dans le cas où un abonné au mois se verrait obligé de subir un relâche de quinze jours, à la suite par exemple de la fermeture du théâtre par ordre de la police. L'abonné au mois qui peut être contraint de subir les interruptions, provenant de force majeure, à condition qu'elles soient passagères, n'est pas obligé de subir celles provenant d'un fait de l'administration, quelque transitoires qu'elles soient. Par suite, la direction, qui, dans le mois, aura privé les abonnés d'une ou plusieurs représentations, soit pour monter une

pièce nouvelle, soit par simple caprice, devra leur en tenir compte en les remplaçant par d'autres, ou en restituant partie équivalente du prix de l'abonnement.

II. — *Droit aux places.* — La place à laquelle a droit l'abonné est d'ordinaire déterminée par la convention des parties : s'il a été stipulé que l'abonné aurait droit à une place nettement définie, au fauteuil d'orchestre n° 175 par exemple, cette place est acquise à l'abonné tous les jours où son abonnement s'exécute, comme s'il l'avait prise en location ; s'il a été stipulé simplement au contraire que l'abonné aurait droit à une certaine catégorie de places, aux fauteuils d'orchestre ou de balcon, sans qu'il y ait détermination d'un de ces fauteuils, celui-ci a droit de prendre place à l'un quelconque de ces fauteuils, mais c'est à lui de faire le nécessaire pour arriver en temps utile et pour ne pas laisser occuper toute la catégorie de places à laquelle son abonnement lui donne droit. Toutefois le directeur, en prévision des abonnements qu'il a consentis, doit réserver avant le lever du rideau un certain nombre de places pour les abonnés, sauf son droit de les donner après ce moment à ceux qui se présenteront, si les abonnés n'en ont pas déjà pris possession. Un jugement de Rouen, du 27 mai 1840, déclare que le directeur doit considérer la moitié des abonnés comme toujours présents, et retrancher, à chaque représentation d'abonnement, de la vente ou de la location, un nombre de billets égal à cette moitié. Un autre jugement du Tribunal de commerce de Toulouse, du 19 décembre 1864, admet des principes analogues (D. P. 65.3.14).

Il résulte de ce dernier jugement que l'abonné qui arrive après le commencement du spectacle et ne trouve pas de place ne peut pas imputer ce fait à faute au directeur, quand il est certain que

les places de la catégorie désignée à l'abonnement n'ont été louées qu'en partie et se trouvaient ainsi à la disposition de l'abonné lors de l'ouverture de la salle.

Enfin, l'abonné qui ne trouve pas de place n'a pas le droit d'exiger qu'on mette à sa disposition d'autres places prises dans une autre catégorie, alors même qu'il y en aurait d'inoccupées. Ainsi jugé par le Tribunal de commerce de Rouen, le 15 novembre 1852 (*Gaz. des Trib.* du 18 nov.), sur la demande d'un abonné tendant à faire décider que, à défaut de places libres au parquet ou aux premières, on fût tenu de lui en donner une dans les stalles ou dans les loges vacantes, sur lesquelles ne portait pas l'abonnement.

III. — *Quid du droit de cession?* — En ce qui concerne la cession de l'abonnement, on admet en principe que le droit de l'abonné est incessible, et que, faute par lui de pouvoir exercer son droit, il le perd sans compensation et sans pouvoir en faire bénéficier quelqu'un à sa place. Néanmoins en cette matière, comme en toute matière contractuelle, c'est la loi qui fait la convention des parties : par suite, s'il a été stipulé que l'abonnement sera cessible dans certaines conditions, le titulaire pourra en faire profiter un tiers quand ces conditions se trouveront réunies. Mais, hors le cas d'une stipulation spéciale, l'abonnement reste purement personnel, et les droits qui en résultent ne peuvent pas être exercés par un autre que le titulaire, même au cas de maladie, de voyage ou d'empêchement de même nature. En effet, ou bien l'abonnement porte sur une place déterminée, et cette place reste à la disposition de l'abonné pendant toute la représentation, car on ignore jusqu'à la fin si le titulaire ne se présentera pas, ou bien l'abonnement porte sur un ensemble de places, et le fait par l'abonné de ne pas

user de son abonnement constitue un gain pour l'administration théâtrale, gain sur lequel celle-ci est en droit de compter et qui lui permet d'établir les abonnements à des prix très modérés.

Cependant, nous pensons qu'en cas de maladie, de voyage ou d'empêchements qui se prolongeraient, l'abonné pourrait obtenir de l'administration la permission de céder son abonnement, surtout si celui-ci portait sur une place déterminée ; l'administration consentira facilement à cette cession, car ne pouvant louer la place sur laquelle porte l'abonnement, peu lui importera que ce soit le titulaire ou son cessionnaire qui l'occupe ; la cession présentera en outre cet avantage pour l'administration de contribuer à donner à la salle l'aspect d'une salle bien garnie.

Les droits de l'abonné se bornent donc au droit aux représentations, avec les distinctions indiquées plus haut, et au droit aux places sous bénéfice des observations que nous avons faites.

Par suite, l'abonné n'a pas, comme le titulaire d'un billet pris en location, le droit de céder son entrée, ni celui de se plaindre des changements de spectacle ou de distribution ou des coupures[1]. Il est enfin à la merci de l'administration pour la composition des spectacles formant le programme des soirées d'abonnement ; il ne peut pas se plaindre que le programme n'est pas assez varié. La seule sanction de ce manque de tact du directeur sera la perte de ses abonnés, qui, à l'expiration de leur abonnement, ne le renouvelleront pas.

1. Il en serait autrement si le directeur avait promis à ses abonnés une troupe composée d'artistes déterminés. C'est ainsi que vers 1878, le directeur du théâtre des Italiens a été condamné, par le Tribunal civil de la Seine, à la résiliation avec dommages-intérêts des abonnements, pour ne pas avoir rempli les conditions promises, tant par la mauvaise exécution des œuvres jouées que par l'absence des artistes annoncés et non présents pour interpréter ces œuvres.

SECTION III.

DE LA LOCATION DES LOGES

I. — *Droits que comporte la location des loges.* — La location d'une loge est une variété du bail et comporte pour celui qui en est titulaire les droits d'une location ordinaire.

Le directeur du théâtre doit lui en assurer la jouissance pendant tout le temps que dure la location : par suite, pendant tout ce délai, la loge doit rester à la disposition du locataire, et le directeur ne pourrait pas l'en déposséder même si les autorités la réclamaient. C'est ce qui résulte d'un jugement du Tribunal de Troyes du 6 mai 1847 (*Gazette des Tribunaux* du 12 mai) qui remit en possession de sa loge un locataire qui, sur les injonctions du maire à l'administration de réserver cette loge au général et à son état-major, en avait été dépossédé.

Comme pour le bail, le locataire d'une loge a le droit de sous-location ; cette faculté ne lui serait enlevée que si le contrat contenait une prohibition à cet égard.

A un autre point de vue, le locataire d'une loge est dans la situation d'un abonné : il ne peut pas se plaindre du changement de spectacle ou de distribution et des coupures, opérés au dernier moment, car son contrat ne lui donne le droit que d'assister à des représentations en général et non à des représentations déterminées.

Le titulaire d'une loge peut y amener toutes les personnes qu'il lui plaît à la condition de ne pas dépasser le nombre de places que contient la loge. Un jugement du Tribunal civil de Marseille du 24 février 1882 exige en outre que le prix d'entrée ait été acquitté. Voici ce jugement :

« Attendu que Gautier, directeur du théâtre du Gymnase « Marseillais, a concédé aux co-propriétaires de ce théâtre, pen- « dant toute la durée du bail, la faculté d'entrer dans la salle, « au foyer et sur la scène, pendant et hors les représentations « de jour comme de nuit, qu'il est, en outre, stipulé que, « pendant la même durée du bail, les co-prorpriétaires jouiront « de quatre loges parfaitement désignées, chacune de ces loges « ayant droit à deux entrées ;

« Attendu que, dans les termes comme dans l'esprit de cette « convention, il faut séparer deux choses bien distinctes et qui « ont été l'objet de deux clauses différentes : le droit d'entrée « au Gymnase et le droit d'y occuper des places déterminées ;

« Attendu que le droit d'entrée est un droit essentiellement « personnel qui ne peut profiter qu'au titulaire seul, et qui ne « peut être transmis par lui à autrui sans le consentement du « directeur.

« Mais attendu qu'il en est autrement des places ; que, dans « l'espèce, les co-propriétaires du Gymnase devenant usufrui- « tiers de diverses loges, pendant toute la durée de leur bail, « peuvent y recevoir ou y envoyer qui bon leur semble, pourvu « que le nombre des visiteurs n'excède pas celui déterminé par « la convention, et pourvu que le droit d'entrée dans la salle ait « été acquitté par eux au contrôle.

« Attendu, dès lors, que Gautier est fondé dans sa prétention « à n'admettre dans l'intérieur du théâtre qu'il exploite les « personnes munies des clefs des quatre loges ou d'un bon de « ces loges qu'après que ces personnes auront acquitté au con- « trôle le droit d'entrée ;

« Par ces motifs :

« Déboute les demandeurs de leurs fins et conclusions. »

Ce jugement, rendu à propos d'une location de loges gratuite, ne saurait être étendu aux locations consenties à prix d'argent, car, dans les locations de cette nature, le prix de location représente à la fois, pour le nombre de personnes que contient

la loge, et le droit d'entrée, et le droit d'assister au spectacle dans la loge : par suite, si les personnes qui occupent la loge étaient obligées de payer le droit d'entrée, elles acquitteraient ce droit deux fois et il y aurait lieu à répétition de l'indû.

II. — *Modes d'extinction.* — La location des loges prend fin par l'arrivée du terme, par la destruction totale ou partielle du théâtre, par la mort du titulaire ou par un changement d'administration.

L'arrivée du terme est le mode normal d'extinction de la location des loges. Dans ce cas, la location peut se renouveler par tacite reconduction : les conditions et clauses de l'ancienne location restent en vigueur et régissent la nouvelle. Quant à la durée, MM. Lacan et Paulmier[1] admettent que c'est celle qui est fixée par les règlements ou usages de chaque théâtre. MM. Dalloz[2] pensent, au contraire, que, même sur ce point, il faut s'en rapporter à l'ancienne convention, car cette convention constitue la loi des parties, loi que ne peuvent modifier les prétendus usages d'un théâtre que le locataire n'est pas tenu de connaître. C'est cette dernière opinion qui nous paraît préférable.

Quand la location vient à finir normalement par l'arrivée du terme et qu'il n'y a pas tacite reconduction, l'administration théâtrale est libre de ne pas renouveler cette location. Ce droit qui semble tout naturel et hors de contestation a été pourtant discuté aux directeurs, mais il a été consacré par plusieurs arrêts. (Cour de Paris, 22 août 1844, *Gazette* du 23 août, et 28 mars 1845. — *Gazette* du 29 mars).

La location des loges peut finir aussi avant l'arrivée du

1. Législation des théâtres, t. II, n° 511, p. 30.
2. Répertoire, au mot théâtre, n° 157.

terme par la destruction totale ou partielle de la salle dont fait partie la loge en question (art. 1722 du C. civ.). Dans ce cas, le locataire n'a droit qu'à la restitution de la partie du prix de location correspondant au temps pour lequel sa jouissance ne peut plus s'exercer. Toutefois, si la même administration reconstruisait un nouveau théâtre sur l'emplacement de l'ancien, il semble conforme à l'équité et au droit de permettre à l'abonné de réclamer une loge analogue à celle qu'il avait dans la salle primitive.

Un autre mode d'extinction est la mort de la personne qui était titulaire de la loge : cela résulte d'un jugement du tribunal civil de la Seine du 22 février 1861 qui reconnaît au locataire d'une loge le droit de céder son bail de son vivant, mais qui consacre l'intransmissibilité de ce droit aux héritiers.

Enfin, la location des loges peut s'éteindre par le changement d'administration comme il s'éteignait, avant 1864, par l'extinction du privilège pour le directeur. Mais, d'ordinaire, le changement d'administration n'est pas une cause d'extinction, et la nouvelle direction continue les abonnements et les locations de loges, soit qu'elle s'y trouve contrainte par une clause de l'acte de concession, soit qu'elle y ait simplement son intérêt. Le changement d'administration serait, en tout cas, sans influence sur la location des loges si cette location était faite par le propriétaire de la salle [1].

1. V. Lacan et Paulmier, t. II, n° 515, p. 35.

SECTION IV

DES ENTRÉES

Les entrées sont de deux sortes : elles sont payantes ou gratuites.

Payantes, elles se confondent avec les abonnements et sont régies par les mêmes règles.

Gratuites, elles consistent dans le fait par le directeur de recevoir gratuitement certaines personnes en raison des services qu'elles rendent ou peuvent rendre à l'administration théâtrale : c'est le cas des journalistes, des actionnaires, des auteurs. etc...

Les titulaires d'entrées n'ont que le droit de s'attribuer les places qui à leur arrivée ne sont ni louées ni occupées, le directeur n'est pas obligé de leur en faire trouver une : c'est à eux de prendre leurs mesures pour arriver à un moment où il y a encore des places vacantes.

Les droits du titulaire d'une entrée ont été nettement déterminés par le jugement suivant de la Cour de Paris du 18 janvier 1875 :

« Considérant, dit l'arrêt, que Lambert de Chamerolles, pro-
« priétaire d'une entrée à vie et à toutes places au théâtre du
« Gymnase, a le droit, à ce titre, de pénétrer dans la salle pen-
« dant toutes les représentations, sauf celles à bénéfice, et d'y
« occuper à son choix une des places vacantes ; mais que ce droit
« ne saurait aller jusqu'à se faire délivrer au bureau de location
« une place dont il n'aurait pas à payer le prix ;

« Que l'administrateur du Gymnase était fondé à repousser
« cette prétention et que l'appelant ne peut réclamer de ce chef
« aucune indemnité ;

« Qu'il ne peut pas davantage en obtenir parce que, à cer-
« tains jours qu'il ne précise pas, la salle aurait été louée
« d'avance tout entière et qu'il n'aurait pas trouvé à s'y placer;

« Qu'il est fondé seulement à exiger que l'administrateur du
« Gymnase ou ses préposés ne fassent rien pour paralyser
« l'exercice de son droit, soit en refusant de lui laisser occuper
« une place vacante, soit en marquant comme louées des places
« qui ne le seraient pas réellement;

« Mais qu'il n'établit pas que rien de semblable ait été fait
« par l'intimé;

« Adoptant au surplus les motifs qui ont déterminé les pre-
« miers juges,

« Confirme... »

Par suite, le titulaire d'une entrée ne peut pas se plaindre du refus d'une place déterminée, ni du défaut absolu de places quand il se présente; il ne serait fondé à réclamer qu'autant que l'administration aurait paralysé l'exercice de son droit, soit en refusant de lui laisser occuper une place vacante, soit en marquant comme louées des places qui en réalité ne le seraient pas.

On admet généralement que les titulaires d'entrée voient leur droit suspendu pour les représentations extraordinaires, et qu'ils n'ont pas le droit d'aller sur le théâtre ou dans les coulisses.

Quant à la durée, les entrées sont à vie ou temporaires.

Dans le 1er cas, elles durent autant que la vie du titulaire.

Dans le 2e cas, elles s'éteignent par l'arrivée du terme jusques auquel elles ont été consenties.

Le plus souvent, les entrées reposent sur une tolérance ou une libéralité; dans ce cas, leur durée n'est pas déterminée et a pour limite le bon vouloir de l'administration.

CONCLUSION

Nous avons ainsi terminé la tâche que nous nous étions imposée. Au cours de cette étude, nous nous sommes efforcé de nous attacher aux questions pratiques en laissant de côté les controverses purement théoriques qui auraient pu s'y rattacher, et de développer les questions neuves en effleurant celles qui, traitées par d'autres auteurs, ont, depuis longtemps, une solution certaine et définitive.

Notre but constant a été de signaler les abus qui existent encore en matière de législation théâtrale et de préconiser les moyens propres à les faire disparaître.

N'ayant aucune raison de faire prévaloir les droits soit des administrations théâtrales, soit des artistes dramatiques, soit des spectateurs, notre unique pensée a été de nous rendre compte avec l'impartialité la plus absolue des intérêts et des droits souvent contraires de ces diverses entités, de les approfondir, de les analyser, de les approuver quand ils étaient justes et de les critiquer quand ils étaient indûment exercés.

Trop heureux si, dans l'accomplissement de notre tâche, nous avons toujours fait la stricte application de la devise qui se trouve en tête de notre ouvrage :

Cuique suum,

A chacun son droit.

ERRATA

Page 3, Ligne 6, au lieu de *il importe aussi*, lisez *il importe enfin*.
— 10, — 2 et 22, au lieu de *Lacau et Paulmier* lisez *Lacan et Paulmier*; de même, pages 71, 72, 78, 85.
— 14, — 12, au lieu de *il est certain qu'étant obligés*, lisez *il est certain qu'étant incapables*.
— 17, — 14, au lieu de *directeurs de théâtre ordinaire*, lisez *directeurs de théâtre ordinaires*.
— 34, — 25, au lieu de *M. Bricou*, lisez *M. Bricon*.
— 36, — 11, au lieu de *droits d'auteurs*, lisez *droits d'auteur*; de même, pages 40, 57, 58, 59 et 60, lignes 7 et 14.
— 65, — 18, au lieu de *30*, lisez *20*.
— 71, — 4, au lieu de *mais croyons-nous*, lisez *mais nous croyons*.
— 74, — 22, au lieu de *sur la seule réputation*, lisez *sur la seule réputation de l'auteur*.
— 92, — 16, au lieu de *en 1805*, lisez *en 1865*.
— 123, — 15, au lieu de *en 1896*, lisez *en 1890*.
— 145, — 2, au lieu de *qui engendrent*, lisez *qu'engendrent*.
— 176, — 16, au lieu de *bureaux de placements*, lisez *bureaux de placement*.
— 178, — 24, au lieu de *réponses*, lisez *réformes*.
— 185, — 2, au lieu de *cinq*, lisez *quatre*.
— 190, — 19, au lieu de *engagements*, lisez *appointements*.
— 214, — 2, au lieu de *ne seront*, lisez *ne sont*.
— 255, — 14, au lieu de *leur facultés baissent*, lisez *leurs facultés baissent*.
— 258, — 1, au lieu de *des clauses*, lisez *de clauses*.
— 262, — 26, au lieu de *résultat de la négligence*, lisez *résultat de la négligence des uns*.

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS